

EXERCÍCIOS DO OLHAR: LEITURAS DAS POÉTICAS EXPERIMENTAIS PORTUGUESAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Sara Lacerda Campino

**Tese de Doutoramento em
Estudos Portugueses – Estudos de Literatura**

OUTUBRO DE 2020

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses, especialidade em Estudos de Literatura, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor Abel Barros Baptista, Professor Doutor Carlos Paulo Martínez Pereiro e Professora Doutora Golgona Anghel

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

(Referência da Bolsa: SFRH/BD/130742/2017)

A redacção não segue as normas do Acordo Ortográfico de 1990

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

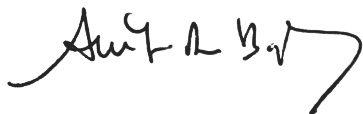
O(A) candidato(a),



Lisboa, 12 de Outubro de 2020

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 12 de Outubro de 2020

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) coorientador(a),

Lisboa, 12 de Outubro de 2020

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) coorientador(a),



Lisboa, 12 de Outubro de 2020

AGRADECIMENTOS

São devidos agradecimentos:

- aos orientadores Professor Doutor Abel Barros Baptista, Professor Doutor Carlos Paulo Martínez Pereiro e Professora Doutora Golgona Anghel, pela sageza e empenho;
- aos apoios concedidos pelo Instituto de Estudos de Literatura e Tradição e pela Fundação para Ciência e a Tecnologia. No contexto deste último, a gratidão estende-se também à Professora Doutora Paula Costa e ao Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre;
- aos companheiros de aventuras doutorais: Ana Sirgado, Bruno Ministro, Elisabete Marques, Emília Pinto de Almeida, Joana Castaño, João Ruivo, Luís Mendonça, Maria Coutinho, Rafaela Cardeal, Rita Novas de Miranda, Rui Silva, Teresa Jorge Ferreira;
- à família e amigos.

EXERCÍCIOS DO OLHAR: LEITURAS DAS POÉTICAS EXPERIMENTAIS PORTUGUESAS
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

SARA LACERDA CAMPINO

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Experimental; Poesia Visual; Experimentalismo; Visualidade; Materialidade; António Aragão; Ana Hatherly; Neovanguarda.

A presente investigação pretende analisar obras da Poesia Experimental Portuguesa, iniciada na década de 1960, usando tópicos da visualidade que contribuam para uma reflexão alargada sobre esta produção no contexto interdisciplinar e internacional da Neovanguarda.

O *corpus* de obras experimentais organiza-se em dois grupos para implementar métodos complementares de leitura, longitudinais e transversais, que recorrem a várias estratégias visuais. Um grupo tem um critério autoral e examina sobretudo publicações individuais de Poesia Visual de Ana Hatherly e António Aragão. O outro grupo privilegia afinidades processuais e temáticas utilizadas por diferentes autores do Experimentalismo.

Como tal, este estudo tem como o principal objectivo perceber as implicações dos recursos materiais e visuais da Poesia Experimental portuguesa nos modos como as suas obras se dão a ler e a ver.

TRAINING THE EYE: READING PORTUGUESE EXPERIMENTAL POETRY FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

SARA LACERDA CAMPINO

ABSTRACT

KEYWORDS: Experimental Poetry; Visual Poetry; Experimental practices; Visuality; Materiality; António Aragão; Ana Hatherly; Neo-avant-garde.

The current research intends to analyze works of Portuguese Experimental Poetry, a movement initiated in the 1960s, using topics of visuality in order to enable a broader reflection upon this production within the interdisciplinary and international context of the Neo-avant-garde.

The set of Experimental works is organized in two main groups to allow complementary reading methodologies, longitudinal and transversal, that make use of several visual strategies. One group is author-based and examines mostly individual editions of Visual Poetry published by Ana Hatherly and António Aragão. The other group is focused on specific procedural and thematic affinities shared by different Experimental practices.

Therefore, the ultimate purpose of this study is to understand how material and visual resources used in Experimental Poetry widen the ways in which its own works offer themselves to the reader and to the viewer.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I. ANA HATHERLY	5
I. 1. NOTAS PRÉVIAS	5
I. 2. ENTRE PALAVRA E IMAGEM: VARIAÇÕES SOBRE CAMÕES	11
RECURSOS POÉTICOS EXPERIMENTAIS	15
EXCURSÕES CAMONIANAS	27
DENTRO DE <i>ANAGRAMÁTICO</i>	34
OLHANDO PARA “LEONORANA”	38
CRUZAMENTOS MUSICAIS	54
TRANSFIGURAÇÕES EM <i>VOLÚPSIA</i>	80
I. 3. VER A ESCRITA, LER O DESENHO	95
OS MECANISMOS DA ESCRITA	96
OS ROTEIROS DAS IMAGENS	102
VÁRIAS SÉRIES, VÁRIAS IMAGENS	107
UMA SÉRIE, UMA IMAGEM	123
PARTE II. ANTÓNIO ARAGÃO	143
II. 1. NOTAS PRÉVIAS	143
II. 2. O ENCONTRO EXPERIMENTAL COM A ESCRITA.....	149
“ROMA NCE DE IZA MOR F ISMO”	153
“POEMA FRAGMENTÁRIO”	164
“POESIA ENCONTRADA”	168
“MIRAKAUM”	184

II. 3.	UM ENSAIO SISTEMÁTICO PARA UMA ABORDAGEM VISUAL	190
	DO SUPORTE COMO PROCESSO VISUAL ÀS SÉRIES DE IMAGENS	192
	SUPORTE – PALAVRA	208
	SUPORTE – PALAVRA – IMAGEM	218
	SUPORTE – IMAGEM	226
	IMAGEM – PALAVRA	234
PARTE III.	CARTILHAS VISUAIS, GENEALOGIAS EXPERIMENTAIS	258
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	288
	BIBLIOGRAFIA	293
I.	OBRAS DOS POETAS ESTUDADOS	293
II.	CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES	299
III.	BIBLIOGRAFIA GERAL	302
IV.	RECURSOS ELECTRÓNICOS	313
ANEXOS	i
	ÍNDICE DE FIGURAS	ii

INTRODUÇÃO

A Poesia Experimental portuguesa, iniciada nos anos 60 do século XX, propõe, em termos genéricos, uma abordagem visual da escrita que explora as propriedades materiais da linguagem, no contexto interdisciplinar das Neovanguardas. A importância dada à experiência do olhar pelos autores que participam neste movimento, tanto através de investigação teórica como das práticas poéticas, legitima o principal objectivo da presente tese que consiste na reflexão sobre obras experimentais através de uma análise que recorre a tópicos da visualidade. Este posicionamento tem também por base a constatação da predominância de duas modalidades de estudo sobre a Poesia Experimental portuguesa: i) por um lado, uma abordagem antológica, mais ou menos extensa, que pretende pensar a possibilidade de estabelecer um conjunto heterogéneo, articulando diversos intervenientes e vários tipos de obras¹; ii) por outro, um tratamento de um autor, monográfico ou temático, explorando o seu contributo numa das vertentes transdisciplinares². Como tal, está por ocupar o lugar de uma proposta de leitura das obras experimentais que tente colocar uma das suas dimensões constitutivas no primeiro plano de análise. A opção pela visualidade pode parecer óbvia por não ser passível de ocultação, mas considerar este aspecto no mesmo plano do processo de desarticulação da linguagem, ou da experimentação de um novo recurso tecnológico, ou da recuperação de procedimentos inventivos do passado, acabará porventura por não permitir o exercício de pensá-lo assumindo uma posição de destaque.

Se o fôlego combinatório prescrito pelos poetas experimentais aos seus leitores for aplicado na procura de redes de relações entre as suas obras, poderá ser possível encontrar novas respostas à questão recorrente deste movimento: o que há de visual na Poesia Experimental?

¹ É o caso da dissertação de mestrado *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980* (2005), de António Preto, e da tese de doutoramento *O Encontro entre a Poesia e as Artes Visuais: Poesia Experimental Portuguesa, 1964-1974* (2018), de Maria João Fernandes.

² Entram nesta categoria a dissertação de mestrado *Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly* (2009), de Cláudio Teixeira, e a tese de doutoramento *Linguagem e Transcendência na Poesia Experimental de Ana Hatherly* (2019), de André Luiz do Amaral.

Para ensaiar hipóteses de resposta à pergunta central da tese, implementei um método preparatório de trabalho que pretende coordenar estratégias de inventariação de obras experimentais, realizadas através de registos gráficos e anotações de leitura, com um levantamento da filiação conceptual e teórica desses casos de estudo, segundo os seus autores e respectiva fortuna crítica, de modo a organizar as análises da Poesia Experimental em torno de abordagens complementares que acabam por resultar em dois conjuntos com estruturas distintas. O primeiro conjunto corresponde às leituras longitudinais que exploram um perfil representativo de um poeta e o segundo conjunto diz respeito às leituras transversais que privilegiam relações temáticas entre as obras.

Perante a diversidade de técnicas e materiais explorados pelos poetas experimentais, optei por condicionar a escolha do *corpus* principal de obras nas leituras longitudinais ao formato do livro e à categorização no género Poesia Visual, normalmente atribuída pelos próprios autores. Como o caso das leituras transversais tem um critério temático, não coloquei restrições de formato ou de género, procurando ter em conta elementos comuns aos poetas analisados nas leituras longitudinais para estabelecer novas redes de afinidades entre obras de vários tipos e diferentes autorias, articulando as referências nacionais com as internacionais.

O formato do livro assume uma grande importância no contexto das Neovanguardas da segunda metade do século XX porque nele confluem várias manifestações de interdisciplinaridade nas práticas artísticas e poéticas, assumindo posicionamentos antagónicos, tanto de defesa do livro enquanto forma *intermedia* por excelência (Drucker, 1995, p. 70), como de recusa do livro enquanto símbolo de uma expressão literária do passado que já não mobiliza os leitores do presente (Mougin, 2019, pp. 44-45). Assim, o entendimento de que a arte também pode ser linguagem e conceptualização permitiu a afirmação do livro de artista como forma experimental e a emergência de editoras independentes como um caminho alternativo para a divulgação do trabalho de autores que não tinham lugar nas galerias e nos museus tradicionais (Drucker, 1995, p. 72). Por sua vez, o entendimento de que a poesia também pode trabalhar as características verbo-voco-visuais do texto, e quaisquer outros recursos materiais ou formas mediáticas, aproximou os poetas dos espaços de exibição artística, dividindo os seus posicionamentos em relação à utilização do livro. Ou seja, tanto se

encontram movimentos que investigam novos modos de incorporar o livro na concepção poética, citando-se os casos do Neoconcretismo e do Poema/Processo brasileiros, como surgem manifestações que rejeitam a utilização deste formato e de quaisquer lugares-comuns relacionados com o consumo de produtos literários, mencionando-se os exemplos da *Poésie Action*, do francês Bernard Heidsieck (Mougin, 2019, pp. 44-45), e da *Poesia Visiva* italiana (Spatola, 1978, pp. 108-109).

A opção pelo género Poesia Visual ambiciona sobretudo clarificar a identificação das características principais dos trabalhos realizados pelos autores experimentais a estudar, ou seja, esta investigação elege as publicações poéticas que relacionam elementos verbais e icónicos traçando um perfil representativo da abordagem visual do seu autor. Como tal, não existe a ambição de reflectir sobre os debates terminológicos e teóricos que animam as práticas experimentais, convocando-os apenas quando a referida abordagem visual do autor em análise assim o exige.

A ênfase dada aos percursos individuais, característicos das leituras longitudinais deste estudo, dispensa a enunciação de uma visão colectiva que distinga a Poesia Experimental portuguesa, uma vez que proponho começar a pensar a globalidade de problemáticas e recursos poéticos comuns ao Experimentalismo com base no conhecimento extensivo dos contributos que constituem a produção de cada autor. Assim, os nomes escolhidos para dar início a este empreendimento são Ana Hatherly (1929-2015) e António Aragão (1921-2008), pertencentes à primeira geração de poetas experimentais portugueses. Como nota Rogério Barbosa da Silva, há obras destes dois autores que parecem “buscar a impossibilidade da leitura, de modo que o ilegível se transforme numa poética” (2005, p. 120), e este é precisamente um dos aspectos que aproxima as abordagens visuais de ambos. Para confrontar a especificidade das análises extensivas com um horizonte mais aberto, nestes percursos individuais são preferencialmente ensaiadas comparações com exemplos da Neovanguarda internacional.

Sobre os tópicos da visualidade, é possível nomear os seguintes elementos materiais e formais examinados nas obras estudadas para pensar como podem ser operacionalizados os respectivos códigos e discursos: formato, suporte, disposição, ponto, linha, traço, forma, figura, mancha, fundo, plano, textura, grelha, orientação,

alinhamento, densidade, movimento, espaço, cor, fragmento, sobreposição, sequência, dobragem, escala, padrão, etc.

As duas primeiras partes desta tese dizem respeito aos autores estudados nas leituras longitudinais, intitulando-se “Ana Hatherly” e “António Aragão” – a organização de cada percurso individual é explicitada nas respectivas “Notas Prévias”. Por sua vez, as leituras transversais encontram-se reunidas na terceira parte do trabalho, sob a designação “Cartilhas Visuais, Genealogias Experimentais”. Por último, as “Considerações Finais” não escapam ao impulso experimental que contamina esta tese, ensaiando um exercício de variações sobre as premissas expostas no início.

PARTE I. ANA HATHERLY

I.1 NOTAS PRÉVIAS

O presente estudo pretende centrar-se na leitura da Poesia Visual de Ana Hatherly reunida em livro, convocando outras publicações suas que também abordam a interferência entre a palavra e a imagem, para tentar pensar de que modo os elementos constitutivos da abordagem visual da autora se articulam com os aspectos experimentais e programáticos da sua poesia. Para o efeito, as obras poéticas de Ana Hatherly tidas em conta nesta investigação são organizadas em dois grupos que exploram vertentes complementares da referida relação entre a palavra e a imagem.

Assim sendo, no âmbito da primeira vertente, surge o capítulo intitulado “Entre Palavra e Imagem: Variações sobre Camões”, que abrange sobretudo exercícios combinatórios onde é possível distinguir os elementos textuais dos elementos icónicos, nomeadamente nos trabalhos o “Livro III - Leonorana (1965-70)”, que integra *Anagramático* (1970)³, e *Volúpsia* (1994)⁴. Por sua vez, a segunda vertente diz respeito ao capítulo “Ver a Escrita, Ler o Desenho”, que analisa as estratégias utilizadas por Ana Hatherly para desenvolver a indistinção entre os elementos icónicos e os elementos textuais nas publicações de Poesia Visual, tais como *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973)⁵, *O Escritor* (1975)⁶, *A Reinvenção da Leitura* (1975)⁷ e *Escrita Natural* (1989)⁸.

No que diz respeito à articulação da abordagem visual de Ana Hatherly com os aspectos experimentais e programáticos da sua poesia, em particular no *corpus* acima definido, começo por atentar no modo como a autora entende e distingue as dimensões

³ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/#more-751>

⁴ V. Anexos, Figuras 13 a 14, pp. xix-xx.

⁵ V. Anexos, Figuras 1 a 7, pp. vii-xiii.

⁶ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-o-escriptor/>

⁷ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>

⁸ V. Anexos, Figuras 8 a 10, pp. xiv-xvi.

experimentais e visuais da sua obra, recorrendo às considerações que fez sobre o seu trabalho, e que se encontram em entrevistas, ensaios e textos introdutórios ou biográficos que acompanham algumas publicações literárias e artísticas.

No que diz respeito à reflexão sobre o percurso experimental, destaca-se a antologia *Um Calculador de Improbabilidades* (2001), que Ana Hatherly elaborou 42 anos após publicar “o primeiro poema declaradamente concreto que surgiu em Portugal” (p. 10), em 1959. Neste volume, reúnem-se trabalhos englobáveis “na categoria genericamente designada por *poemas experimentais*” (p. 7). Segundo a autora, “a atitude experimental [...] tem por objectivo tentar produzir novas formas de praticar poesia”, como tal, “o programa, ou o processo, e a reflexão sobre ele são fulcrais para a experiência em si, que é simultaneamente exercício e meditação sobre linguagem” (p. 7).

Os critérios enunciados que fundamentam a selecção dos poemas que constam nesta publicação de 2001 são desenvolvidos num texto introdutório de Ana Hatherly, complementado por uma revisão crítica sumária das obras onde os referidos poemas foram originalmente publicados. Esta antologia integra ainda duas listas bibliográficas – uma que diz respeito à produção literária da autora e outra que complementa a bibliografia seleccionada sobre o Experimentalismo português incluída em *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (1981), abrangendo, portanto, um arco temporal entre 1981 e 2001.

A análise das listagens bibliográficas referidas demonstra que Ana Hatherly filia quase toda a sua produção literária no Experimentalismo, excluindo apenas os três primeiros livros de poesia publicados, os poemas em prosa com a designação “tisanas” e algumas edições sobre o barroco das décadas de 1980 e 1990 (Hatherly, 2001, p. 7).

No entanto, a produção poética realizada até 2001, apesar de caber toda dentro do Experimentalismo, não se traduz necessariamente em poemas experimentais – os livros *Volúpia* (1994), *A Idade da Escrita* (1998) e *Rilkeana* (1999) ficam fora da cronologia referente aos poemas experimentais desta antologia, que apenas compreende nesta categoria títulos surgidos entre 1959 e 1989. Numa entrevista dada em 2002, a Pedro Sena-Lino, a propósito de *Um Calculador de Improbabilidades*, Ana Hatherly parece apontar uma outra designação para os poetas do Experimentalismo que

já abandonaram os ditos poemas experimentais: “como eu declarei num poema publicado em *A Idade da Escrita* [...], ou seja: o que o poeta-experimentador procura é ir além do óbvio” (Hatherly, 2004, p. 139). Posteriormente, em 2005, no catálogo de uma exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, Ana Hatherly esclarece ainda: “A mon avis, l’«Expérimentalisme» du moins au Portugal, se termine à la fin des années 70 ou au débout des années 80. Après, les exemples qu’on trouve sont l’oeuvre de retardataires, qui ne s’arrêtent jamais” (Ana Hatherly: Dessins, Collages et Papiers Peints, 2005, p. 15). Num esforço de síntese, poder-se-á dizer que a postura da autora gravita entre a valorização de uma atitude experimental permanente e a delimitação no tempo do seu contributo para as actividades do Experimentalismo português, entre 1959 e a década de 1980, nomeadamente, no que diz respeito à produção de poemas experimentais.

Por seu turno, os trabalhos que a autora considera como poemas visuais ou textos visuais⁹, na esteira da definição popularizada por Max Bense em 1960 (Hatherly, 1989b, p. 534), são decorrentes de uma “investigação da escrita manual” (Hatherly, 2001, p. 7) e igualmente pertencentes à actividade experimental, embora também não figurem em *Um Calculador de Improbabilidades*. Na entrevista de 2002 já citada, Ana Hatherly tece um comentário que clarifica esta diferenciação: “[Na minha obra visual] Eu não quero mostrar o que está escrito, quero mostrar a escrita. Se quisesse mostrar a palavra, faria um texto linguístico” (Hatherly, 2004, p. 142). Assim, com a Poesia Visual a autora pretende colocar a escrita em evidência. Já no caso dos poemas concretos, para-concretos e experimentais, Ana Hatherly dá primazia ao exercício sobre a linguagem, ainda que explore também a vertente visual destes textos.

Apresentando uma visão antológica sobre aquilo que considera ser a sua obra visual, a autora deu à estampa duas publicações: *Ana Hatherly: Obra Visual 1960-1990* (1992), que corresponde a um catálogo de uma exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, e *A Mão Inteligente* (2003). Apenas o primeiro livro citado contém uma reflexão pessoal sobre o percurso como artista visual, no texto “Auto-biografia Documental”, cujo teor se assemelha ao “Roteiro” de *Um Calculador de*

⁹ Apesar de Ana Hatherly empregar habitualmente este conceito com a grafia “texto-visual”, o presente trabalho adopta a versão não hifenizada.

Improbabilidades (2001), como se verá de seguida. A par de algumas edições colectivas sobre o Experimentalismo português, como o livro *Poemografias* (1985), e da antologia *Interfaces do Olhar* (2004), estas duas publicações sobre a obra visual oferecem informações bio-bibliográficas que permitem ter uma percepção panorâmica dos vários domínios de trabalho da autora, não se cingindo apenas a uma visão parcial, associada à disciplina que se pretende destacar. Ou seja, além da produção literária e editorial (que se subdivide nas categorias de ficção, ensaio, crónica, edição crítica, poesia, poesia visual, tradução, representação em antologias, direcção de revistas académicas) e da participação em exposições de artes visuais (individuais e colectivas, nacionais e internacionais), também é mencionada a realização de filmes (sobretudo resultantes dos estudos cinematográficos na London Film School), assim como a participação em instalações, happenings e performances (ocorridas em Lisboa). Vale a pena explicitar que as notas biográficas referem igualmente os estudos musicais de Ana Hatherly (em Portugal, França e Alemanha), assim como o seu percurso académico (licenciada em Filologia Germânica pela Universidade de Lisboa e doutorada em Literaturas Hispânicas pela Universidade da Califórnia em Berkeley) e a sua atividade enquanto docente (em disciplinas de arte, cinema e literatura).

No texto “Auto-biografia Documental”, a autora começa por mencionar a base comum do seu trabalho como artista e como poeta (Concretismo; 25 de Abril de 1974; teoria do anagrama de Saussure; estudos de escrita chinesa e filosofia oriental), explicitando a natureza dessa relação de reciprocidade. Após um alinhamento cronológico de breves referências às exposições individuais e colectivas em que participou, detalhando o teor das performances e instalações, Ana Hatherly sublinha a importância da sua investigação sobre a Poesia Visual do Barroco português, esclarecendo que nunca se serviu dela para a realização de textos visuais ou literários. De seguida, a autora, enquanto revela pontualmente o vínculo pessoal que estabelece com alguns trabalhos, tipifica os objectos artísticos produzidos: instalações, trabalhos de carácter político, “escrituras”, pequenas pinturas, desenhos-escritas (“inserem-se na longa tradição dos calígrafos orientais e dos barrocos europeus, remontando à tradição dos caligramas gregos e latinos” (p. 83)) e pinturas (“inserem-se na igualmente longa tradição dos poetas-pintores que se interessaram pela dimensão plástica e gestual da

escrita” (p. 83)). Sem se demorar no contexto artístico internacional, Ana Hatherly reconhece apenas a admiração pelo artista Kurt Schwitters. Finalmente, conclui o périplo pela sua obra visual detendo-se em três publicações que classifica como livros de artista – *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), *O Escritor* (1975) e *Escrita Natural* (1989) –, retirando o título *A Reinvenção da Leitura* (1975) deste conjunto porque o considera como “um pequeno ensaio com [...] textos visuais em apêndice” (p. 84).

São precisamente estes quatro títulos que irão figurar na categoria de Poesia Visual nas listas bibliográficas posteriores à publicação deste catálogo, às quais se juntará mais tarde o livro *A Mão Inteligente* (2004).

Vale a pena recuperar, de seguida, um depoimento de Ana Hatherly recolhido numa entrevista a Fernando J. B. Martinho, em 2001, sobre a evolução da visualidade na sua obra poética:

A terceira vertente é a do aspecto visual da minha produção. Posso dizer que a minha carreira na área da representação visual verdadeiramente começou com o concretismo nos anos 60, apesar de já antes disso eu desenhar e pintar. O concretismo ortodoxo considera que o texto na página escrita, segundo a terminologia de James Joyce, tem de ser verbo-voco-visual. Ao fazer-se o poema, todos os elementos da linguagem, inclusive os silêncios, têm que estar nele representados, portanto acessíveis à leitura. No fundo, trata-se de comunicar através de estruturas e não apenas de conteúdos parciais. O poema passa a ser um compacto de significações, uma constelação de significados, como disse Eugénio [sic] Gomringer.

Isso nem sempre foi respeitado, mas obrigou-me a reflectir sobre a génese das formas e sobre os problemas da representação. [...] Com os anos eu fui aprofundando o que tinha sido na origem uma exigência do experimentalismo e que depois se tornou cada vez mais independente da produção de texto propriamente linguístico e então se desenvolveu como uma forma de arte conceptual. Por fim verificou-se que afinal eu era pintora mesmo! Mas não há dúvida: foi a partir da prática da poesia visual que essa tendência se desenvolveu em mim e que mais tarde praticamente se autonomizou, separando-se da minha

produção literária propriamente dita. Isso permitiu-me, independentemente de praticar poesia visual, voltar a escrever poesia num estilo tradicionalmente linguístico, embora revelando mais ou menos evidentemente todo o meu passado experimental (Hatherly, 2004, p. 132).

Cruzando esta análise com a categorização bibliográfica que Ana Hatherly foi fazendo do seu trabalho, os quatro livros de Poesia Visual das décadas de 1970 e 1980, coincidentes com a participação da autora no Experimentalismo português, parecem ser resultado da convergência das pesquisas literárias e visuais num objecto comum a ambas, mantendo-se, no entanto, a produção referente a essas investigações em outros formatos. De acordo com a autora, uma vez concluída essa participação, o seu trabalho prossegue em caminhos paralelos, com obras literárias e peças artísticas que continuam a interpelar-se mutuamente.

Retomando os pressupostos que orientam a presente investigação, é importante explicitar, por último, que o estudo das publicações de Ana Hatherly, divididas nos dois grupos já referidos, suscita reflexões transversais organizadas em subcapítulos que consolidam aqueles dedicados à análise dessas obras. Como tal, no caso de “Entre Palavra e Imagem: Variações sobre Camões”, proponho três abordagens complementares: i) inventariação dos recursos poéticos e dos programas experimentais utilizados por Ana Hatherly, assim como das respectivas teorizações por si elaboradas, para pensar sobre as características específicas da base programática e da aplicação do princípio compositivo do “tema e variações” nos exemplos em estudo; ii) importância da obra camoniana para a Poesia Experimental portuguesa e para o trabalho poético de Ana Hatherly, dando particular atenção à temática do desejo e ao tratamento da figura feminina; iii) implicações visuais dos cruzamentos musicais suscitados por “Leonorana”, tendo em conta tanto o interesse particular de Ana Hatherly pelo campo musical, como o contexto geral das afinidades entre as Vanguardas musical e literária.

Já em “Ver a Escrita, Ler o Desenho”, pretendo que as leituras do segundo grupo de obras de Ana Hatherly se apoiem na fortuna crítica que reflecte, por um lado, sobre os mecanismos de escrita utilizados pela autora nos seus textos visuais e, por outro,

sobre as questões que envolvem a disposição das imagens no suporte e as implicações da sua organização em livro.

I.2 ENTRE PALAVRA E IMAGEM: VARIAÇÕES SOBRE CAMÕES

Tendo em conta as afinidades existentes entre elementos intertextuais, visuais e temáticos, é possível destacar duas obras poéticas de Ana Hatherly que, embora não pertençam à categoria de Poesia Visual que resultou nas quatro edições das décadas de 1970 e 1980, singularizam os limites desse período temporal propondo diferentes tipos de relação entre palavra e imagem em publicações literárias: a primeira intitula-se “Livro III - Leonorana (1965-70)”, incluída em *Anagramático* (1970)¹⁰, e a segunda designa-se *Volúpsia* (1994)¹¹.

Ambas as obras estabelecem uma relação intertextual com Camões, realizando variações sobre um mote, no primeiro caso, de acordo com princípios devidamente explicitados num programa, e, no segundo exemplo, desenvolvendo fragmentos de sonetos¹², sem revelar necessidade de apresentar uma eventual base programática, como seria expectável se porventura se tratasse de uma obra dos primórdios do Experimentalismo.

Quanto às temáticas comuns, salienta-se o desejo, ou erotismo, que se alinha pela “vertente lírica de origem camoniana” (Hatherly, 2004, p. 131) reclamada por Ana

¹⁰ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/#more-751>

¹¹ V. Anexos, Figuras 13 a 14, pp. xix-xx.

¹² “Um outro aspecto, que também é necessário destacar, é o que diz respeito aos ecos da poesia maneirista e barroca que se encontram na minha prática poética e na de outros experimentalistas portugueses. Ao eleger o Camões lírico como privilegiada fonte de inspiração para textos como *Leonorana* e *Volúpsia*, demonstrei a minha admiração pelo Poeta e pela estética do seu tempo. As 31 Variações sobre o mote de Lianor, que Camões glosou num conhecido vilancete, exemplificam o modo como um texto tradicional, submetido a uma exploração sistemática das suas componentes estruturais, incluindo a sua visualidade e o seu silêncio, à luz de uma estética experimental pôde dar tantas e variadas possibilidades de leitura criativa. Como se pode verificar, o seu programa, de cariz laboratorial, não impediu que alguns dos textos produzidos fossem indubitavelmente líricos, mostrando como uma leitura desconstrutiva e uma reescrita inventiva não impediram que o clima emotivo original pudesse ser mantido, quando isso foi desejado. E o mesmo se pode dizer dos sonetos glosados em *Volúpsia*, obra publicada em 1994 [...]” (Hatherly, 2001, p. 10).

Hatherly, e a presença da figura feminina, que se encontra textualmente no nome Lianor, de “Leonorana”, e se materializa na série de imagens que acompanha os poemas de *Volúpsia*.

No que diz respeito à visualidade, “Leonorana” corresponde ao início da aproximação entre palavra e imagem operada por Ana Hatherly, com o intuito de dar visibilidade à escrita, que será aprofundado pela autora através da investigação da escrita como desenho, onde se incluem também as publicações de Poesia Visual. Por sua vez, *Volúpsia* afirma já a separação entre palavra e imagem, através da diferenciação espacial entre os lugares do texto linguístico e da imagem.

Estes dois livros possuem ainda um antecedente comum, dado que se relacionam directamente com exposições anteriores, integrando total ou parcialmente títulos, temáticas ou trabalhos aí apresentados. Em “Leonorana”, pertencente ao livro *Anagramático* (1970), a exposição em causa designa-se *Anagramas*, a primeira mostra individual de Ana Hatherly, que teve lugar na Galeria Quadrante, em Lisboa, no ano de 1969, “e era constituída por pequenos desenhos-escritas” (Hatherly, 1992, p. 75). No livro *Volúpsia* (1994), as imagens utilizadas pertencem a uma série de obras com o título *O Corpo como Suporte*, de 1988 (Ana Hatherly: Território Anagramático, 2017, pp. 199-201), apresentando todas a mesma composição com colagem de fotografias de fragmentos do corpo feminino. No 2.º Encontro Nacional de Intervenção e Performance, organizado por Fernando Aguiar, em Outubro de 1988, o núcleo expositivo dedicado a trabalhos originais também emprega o título *O Corpo como Suporte*, constando no catálogo da iniciativa uma obra da série homónima de Ana Hatherly (p. 56)¹³.

Um outro exemplo relevante de relação entre uma publicação e uma exposição prévia encontra-se no tema *O Pavão Negro*, que, tendo como ponto de partida um poema textual, se materializou, em 1999, numa exposição de trabalhos visuais com a mesma designação, apresentada no Porto, na Galeria Presença, e, posteriormente, em 2003, deu origem a um livro homónimo com vários poemas textuais, escritos por Ana Hatherly entre 2001 e 2002.

¹³ V. Anexos, Fig. 11, p. xvii.

Ainda no contexto desta relação, é importante referir um outro caso instigante pela peculiar circularidade, que diz respeito a *Eros Frenético*. Apesar deste exemplo não se adequar rigorosamente, sobretudo porque não existe uma exposição prévia dedicada ao tema, vale a pena observar a especificidade das características da sua versão publicada no caderno antológico de *Poesia Experimental* -2 (1966)¹⁴. Os aspectos materiais dos dois números destes cadernos serão observadas em mais pormenor no capítulo dedicado ao estudo da obra de António Aragão, um dos responsáveis por esta edição decisiva para a afirmação pública da Poesia Experimental portuguesa, juntamente com Melo e Castro e Herberto Helder. Assim, neste segundo número, uma das folhas soltas dobradas em tríptico foi ocupada por Ana Hatherly com dois trabalhos: o poema visual “No Grande Espaço É Sempre Noite”, situado na face exterior do desdobrável, e o poema textual “Eros Frenético”, localizado na superfície interior. Este último trabalho descreve as reacções físicas ao estímulo erótico (Hatherly, 2001, p. 18) e coloca os corpos dos amantes a “renovarem seu ciclo evolutivo gráfico”, “na noite demasiado indistinta”, explicitando que “entre eles estava só a noite sob a forma de espaço/ onde não se via absolutamente nada” (Hatherly, 1968, p. 50). São então estes elementos que imediatamente ligam o “Eros Frenético” ao poema visual da autora que integra este segundo caderno de *Poesia Experimental*.

Por sua vez, este poema visual também implica na composição gráfica os signos verbais que formulam o título, “No Grande Espaço É Sempre Noite”. Para Ana Hatherly, “[e]ssas palavras inscrevem-se num desenho geométrico que alude à elipse barroca e é atravessado por um misterioso signo, misto de ave e cometa, simbolizando a poesia” (Hatherly, 2001, p. 18). Ainda sobre este assunto, recorda-se, de seguida, parte do comentário de Melo e Castro:

Mas essa mensagem verbal surge caligraficamente expressa num espaço geométrico definido por três círculos em translacção a que se sobrepõe um arco gestual elíptico com duas ramificações. A sobreposição destes três códigos de escrita – o geométrico, o caligráfico e o gestual – cria a sensação da profundidade

¹⁴ V. <https://po-ex.net/evaluation/>

de campo espacial e gera a ambiguidade que instiga o desejo de decifração (1992, p. 96).

Posteriormente, será possível confirmar como a persistência de alguns elementos referidos por Melo e Castro (p.e. a noite, o espaço, o número três, o círculo) contribuem para a afirmação de uma ideia de circularidade¹⁵ nos casos utilizados para abordar o tema do *Eros Frenético*.

Retomando a análise material do folheto, é curioso como a visualidade de um poema convive no verso da textualidade do outro, nunca sendo totalmente visíveis em simultâneo (essa hipótese pode ocorrer parcialmente quando se combinam apenas dois terços do folheto, sendo um da frente e outro do verso). Por outro lado, a leitura completa de cada um dos poemas só é possível desdobrando o folheto de dois modos: i) na totalidade, até retomar a bidimensionalidade da folha de papel, como se fosse um cartaz, passível de ser afixado na superfície de uma parede; ii) ou parcialmente, até se sustentar a si próprio enquanto objecto tridimensional, ocupando o espaço como se fosse uma estrutura de painéis em tríptico, passível de ser colocada num plinto (mesmo que se reconheça que este posicionamento não facilita a leitura do poema textual). São precisamente estas características materiais do caderno antológico de *Poesia Experimental* -2 que permitem considerar o seu potencial expositivo no presente exercício de análise. Assim, a publicação que sucede a esta exposição em potência é o livro *Eros Frenético* (1968), com o poema homónimo apresentado em último lugar, antecedendo o tríptico “Noite Canto-te Noite”. Este conjunto final de três poemas utiliza a técnica da escrita lacunar, que tira partido da supressão de palavras, mantendo vazio o espaço que estas ocupavam. Observa-se aqui, então, uma circularidade entre a inscrição textual da palavra “noite”, a valorização da espacialidade da página e a utilização de uma forma tripartida, que encontra um paralelismo no poema visual “No Grande Espaço É Sempre Noite”.

¹⁵ A propósito da análise de “No Grande Espaço É Sempre Noite”, António Preto menciona o poema “A Corrida em Círculos” (Suplemento Literário de Minas Gerais, de 18/02/1967), onde Ana Hatherly reflecte sobre a forma geométrica referida no título (2005, p. 133).

Regressando às obras centrais para o presente capítulo, salienta-se finalmente que, além da expressão erótica também existente em “Leonorana”, um outro eco do tema de *Eros Frenético* reverbera ainda em *Anagramático* (1970), nomeadamente na secção “Livro I – A Maldade Semântica (1966-68)”, onde surge o título “Texto para a Génese do Eros Frenético”, com uma sugestão de reflexão metapoética que, segundo a autora, se apresenta acima de tudo enquanto proposta “subversiva”¹⁶.

Antes de passar à análise individual de “Leonorana”, vale a pena aprofundar as relações do trabalho poético de Ana Hatherly com os procedimentos experimentais, a reescrita do texto camoniano, a temática do desejo e o tratamento da figura feminina.

RECURSOS POÉTICOS EXPERIMENTAIS

Como já foi visto anteriormente, Ana Hatherly considera que uma das vias de concretização da atitude experimental passa pela escrita programática, enquanto processo, tendo verificado também a utilização desta técnica literária pelos autores incluídos na sua investigação sobre a arqueologia da Poesia Visual, que se especializou no período compreendido entre os séculos XVII e XVIII. No prólogo de *A Casa das Musas* (1995), livro que reúne vários artigos resultantes desses estudos críticos, Ana Hatherly explicita as semelhanças entre os processos do Experimentalismo do século XX e do texto visual barroco:

As minhas reflexões sobre o acto poético à luz do princípio da experimentação ajudaram-me a compreender os poemas visuais antigos, pois algumas das regras básicas do Experimentalismo do século XX aplicavam-se surpreendentemente bem ao «experimentalismo» do passado. Uma vez conhecidas as suas bases teóricas – sobretudo nos labirintos, nos anagramas e nos textos em que o processo combinatório era determinante – tornava-se evidente o valor que neles era dado ao cumprimento de um programa,

¹⁶ Numa entrevista dada a Pedro Sena-Lino, em 2002, Ana Hatherly afirma: “Essa frase [“O prazer é uma deturpação do sofrimento”] está num texto muito subversivo [“Texto para a Génese do Eros Frenético”], escrito numa fase aguda do experimentalismo. É preciso ver que é uma fase de pesquisa e de intervenção que é muito nítida e situável cronologicamente: é uma tentativa de exprimir o estado de revolta em que eu pessoalmente estava, em que o povo português estava, de uma certa maneira, e toda a sociedade mundial também, com guerras e revoltas muito específicas” (Hatherly, 2004, p. 140).

considerado como um valor em si mesmo. O recurso à técnica da combinação e da permuta era algo que, caracterizando esses textos, os aproximava do Experimentalismo actual (pp. 10-11).

Nas regras básicas da Poesia Experimental acima mencionadas ressalta a importância da junção de uma abordagem estruturalista, que envolve a linguagem, a escrita e o acto poético, com princípios matemáticos da análise combinatória, onde se destaca o método de contagem designado por permutação. De acordo com Melo e Castro, “as leis matemáticas funcionam como um programa não explícito” (1984, p. 201), ou seja, a adopção de uma regra matemática numa composição literária implica necessariamente a produção de uma escrita programática, embora um programa poético Experimental possa ser definido por regras de natureza díspar – como sucede no poema “A Vida Pessoal e Subjectiva na Segunda Metade do Século XX”, de Ana Hatherly (2001, pp. 246-258).

As designações dos recursos poéticos experimentais que Ana Hatherly utilizou nos textos programáticos incluídos em *Um Calculador de Improbabilidades* (2001) alternam entre a experimentação estrutural, os anagramas, o princípio do “tema e variações” e a escrita lacunar, conforme afirma a autora no “Roteiro”.

Antes de detalhar os textos afectos aos recursos poéticos mencionados, vale a pena esclarecer que este esforço de diferenciação por parte da autora, inerente à classificação de vários exercícios experimentais em categorias distintas, acarreta as seguintes implicações: i) apesar do programa ser fulcral para o Experimentalismo, nem todos os poemas experimentais incluídos nesta antologia são considerados como sendo programáticos (estes exemplos dizem respeito aos textos que antecipam o Experimentalismo, elaborados até 1965, e aos que representam um ponto culminante da actividade experimental, como o livro *Cisne Intacto*, de 1983); ii) apesar da poesia explicitamente programática acrescentar ao texto a regra, ou sistema de regras, que irá conduzir a experimentação poética, são incluídos alguns exemplos desta categoria cuja identificação do recurso poético subjacente se encontra apenas no “Roteiro” (textos publicados entre 1968 e 1973, resultantes da aplicação do princípio “tema e variações”);

iii) apesar de ser destacado um determinado processo experimental como dominante numa obra poética específica, habitualmente esse processo é combinado com outros.

O pressuposto programático dos textos em análise tem alguns critérios de organização da informação e respectiva disposição gráfica que se traduzem, genericamente, na explicitação prévia do enunciado (que pode estar expresso em um ou vários destes elementos: título; parágrafo propositivo; índice descritivo dos tipos de experimentação a realizar), acompanhado ou não pela designação “programa”, e na apresentação diferenciada dos vários textos resultantes (preferencialmente identificados com um número/letra que ordena o tipo de experiência realizada e/ou com um outro título explicativo). Este esquema privilegia a percepção visual do encadeamento operativo de um processo experimental, procurando atribuir e identificar um espaço delimitado na página aos pontos de partida da experiência, assim como a cada um dos seus resultados.

Retomando a análise dos recursos poéticos experimentais utilizadas por Ana Hatherly, os exemplos de experimentação estrutural mencionados no “Roteiro” abrangem trabalhos elaborados nos anos 1965-66, tais como: “Livro III – Leonorana (1965-70)” e “Livro IV – Meta-Leitura (1968-69), ambos publicados em *Anagramático* (1970); e a revista *Operação -2* (1967), intitulada “Estruturas Poéticas” (2001, p. 17).

A revista *Operação*, com apenas dois números publicados, simultaneamente em Abril de 1967, é bastante importante neste contexto porque, além de ser organizada por Ana Hatherly e Melo e Castro, defende o reforço da coesão teórica das pesquisas poéticas experimentais – por oposição ao “carácter teoricamente difuso que presidira à elaboração da Po.Ex (1 e 2)” –, apresentando “textos criadores e críticos sobre a estrutura do fenómeno poético” (Hatherly & Castro, 1981, pp. 66-67), ou seja, trabalhos literários que utilizam um método estruturalista. De acordo com uma entrevista dada pelos organizadores na altura do lançamento de *Operação*, no primeiro número, “têm maior incidência as coordenadas visuais e objectivas (De Objecto) da linguagem” e, no segundo, “aprofunda-se o conhecimento da mecânica linguística” (Hatherly & Castro, 1981, p. 66). Se *Operação -1* conta com a participação de vários poetas (António Aragão, Ana Hatherly, Melo e Castro, José-Alberto Marques e Pedro Xisto), por outro lado, o último número inclui apenas o trabalho de Ana Hatherly. Segundo esta autora, o seu

contributo para os dois números da revista tem em comum a “pesquisa estrutural”, embora se aplique a materiais distintos (Hatherly & Castro, 1981, p. 67), que resultam no “Alfabeto Estrutural” (*Operação -1*) e nas “Estruturas Poéticas” (*Operação -2*).

Na reunião de documentos sobre o Experimentalismo publicada em 1981, foi assumida a divergência existente entre os organizadores da revista *Operação* que impediu a redacção de um manifesto comum. No esboço da autoria de Ana Hatherly para o texto desse manifesto, a diferenciação dos materiais que são objecto da pesquisa estrutural surge logo no primeiro princípio enunciado: “Proposta duma pesquisa das estruturas da linguagem ao nível literário e ao nível visual” (Hatherly & Castro, 1981, p. 69). Por sua vez, Melo e Castro, na sua versão, avança a seguinte definição para a pesquisa estruturalista:

De facto, após as experiências que entre nós já se fizeram, quer de carácter visual, quer de tipo linguístico, o método estruturalista aparece como uma síntese que pode levar-nos até uma escrita criadora – através do aprofundamento e estudo das leis da própria linguagem.

Se as experiências visuais com a linguagem (poesia concreta) definiram uma sintaxe de justaposição e combinatória (com base geométrica e matemática, portanto espacial), é urgente agora levar mais longe a experimentação e estudar as leis mais complexas que regem o nascimento e agrupamento das formas e a carga semântica que ressalta dessa mecânica viva que é a linguagem.

Assim, o método estruturalista propõe as seguintes fases de trabalho:

a) Análise exhaustiva até aos elementos mais simples da escrita (desde unidades sintácticas e fonéticas a até aos valores morfológicos e formais), tais como vocábulos, letras, (morfologia do alfabeto, etc...).

b) Sintetização das unidades de linguagem analisadas segundo regras abertas.

[...] O método não tem limites de aplicação. Pode ir-se até à invenção de novos alfabetos partindo do actual, pode suprimir-se o uso das palavras, podem reinventar-se os sinais de uso corrente quando colocados num outro contexto, pode partir-se de um verso e descobrir nele mil cargas significativas insuspeitadas (Hatherly & Castro, 1981, p. 71).

Da comparação entre ambos, a proposta de Ana Hatherly parece considerar um mesmo exercício de pesquisa (“das estruturas da linguagem”) realizado sobre materiais diferentes (“ao nível literário e ao nível visual”), enquanto a versão de Melo e Castro parece sugerir a síntese (através do “método estruturalista”) de experiências de natureza diferente (“quer de carácter visual, quer de tipo linguístico”) realizadas sobre o mesmo material (“leis da própria linguagem”) (Hatherly & Castro, 1981, p. 69).

Assim, no caso de Ana Hatherly, a revista *Operação* reflecte a vontade de distinguir dois percursos: i) um experimental visual, de pesquisa poética sobre o signo e os sistemas de escrita – com o “Alfabeto Estrutural” que conduzirá à Poesia Visual; ii) um experimental linguístico, de pesquisa poética sobre os mecanismos da linguagem e da narrativa – com as “Estruturas Poéticas”, desenvolvendo procedimentos técnicos da escrita programática, que produzem “um dos primeiros exemplos de Poesia Conceptual” (Hatherly & Castro, 1981, p. 75) e contêm também um outro exemplo que antecipa as “tisanas” (“proto-Tisanas (estrutura de Tipo G – metalinguagem)” (Hatherly, 2001, p. 18)). Por sua vez, para Melo e Castro, a mesma revista sistematiza inúmeros resultados de “uma escrita criadora”, fruto da aplicação do método estruturalista, onde se destacam: i) “invenção de novos alfabetos partindo do actual” (p.e. o “Alfabeto Estrutural” de Ana Hatherly); ii) “suprimir-se o uso das palavras” (p.e. a escrita lacunar, segundo a designação de Ana Hatherly); iii) “partir-se de um verso e descobrir nele mil cargas significativas insuspeitadas” (p.e. o princípio do “tema e variações”, segundo a designação de Ana Hatherly).

Desta reflexão talvez se possa também aferir que, apesar das diferenças orgânicas já assinaladas, a experimentação estrutural de Ana Hatherly pode ser equiparada ao método estruturalista referido por Melo e Castro, uma vez que ambos dizem respeito a um momento em que estes autores pretendiam consolidar a actividade teórica e prática da Poesia Experimental em torno do Estruturalismo, entendendo-o como um procedimento mais amplo que articularia todos os recursos experimentais. Em Maio de 1967, Ana Hatherly publica um artigo, intitulado “Estrutura, Código, Mensagem”, onde aborda o método estruturalista nos seguintes termos:

De repente, o problema da consciencialização é transferido, através do método estrutural, do campo da especulação para o campo da vital razão de existir, e o antigo problema de Ser ou não Ser pode agora enunciar-se assim: conhecer ou não conhecer os seus limites e o seu código, eis a questão (1981a, p. 136).¹⁷

Como já foi assinalado, a produção poética de Ana Hatherly publicada na revista *Operação* com maior relevância em termos visuais diz respeito ao “Alfabeto Estrutural” e será analisada no capítulo consagrado à leitura do livro *Mapas da Imaginação e da Memória*. Os Livros III e IV de *Anagramático*, também indicados como exemplo de experimentação estrutural, utilizam os restantes recursos poéticos experimentais já mencionados: o anagrama, o princípio do “tema e variações” e a escrita lacunar.

Constituindo uma das formas do texto visual trabalhada por Ana Hatherly, o anagrama é assim definido pela autora no livro intitulado *A Experiência do Prodígio: Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*:

O princípio do anagrama é o da comutação das letras duma palavra (ou palavras) duma frase de modo a, por novo(s) arranjo(s), se formar(em) outra(s) diferente(s) da(s) primeira(s), sem que seja portanto necessário respeitar a ordem da sua colocação original. O sentido resultante dessa mudança pode ou não ser o mesmo do original (1983a, p. 185).

No mesmo livro, esta definição basilar é complementada com outras versões de anagrama, que se dividem entre dois tipos de investigação poética: i) uma ligada ao

¹⁷ Continuação do desenvolvimento da “questão”: “Mas o que nos permitirá aceder a esse conhecimento? O conhecimento da linguagem, uma vez que ela define o homem e através dela o homem conhece e se conhece. Como o aprofundado conhecimento da linguagem nos revela que ela assenta numa língua ou signifiante que é uma forma, um sistema, uma organização, uma estrutura, concluiremos que o homem e todos os seus actos reflectirão esse substrato essencial, que é ao mesmo tempo a sua total consistência, e, mais, que as comunicações, consequências das permutas que a linguagem permite, têm um denominador comum – a estrutura – , que funciona como o código que define as mensagens ou trocas. Assim se encontram relacionadas as noções de estrutura, código e mensagem” (Hatherly, 1981a, p. 136).

Experimentalismo, destacando-se os estudos de Saussure sobre o anagrama latino e a relação entre ideograma e anagrama proposta por Ernst Fenollosa; ii) outra ligada ao Barroco, propondo a caracterização do anagrama barroco nos seguintes termos:

[...] *tipo de texto programático cuja estrutura se orienta pelo princípio da rigorosa permutação das letras que constituem as palavras de um texto dado, de modo a formar outras diferentes sem que jamais se altere o seu número. A exactidão deste processo é averiguada através da Prova das Letras, uma tábua que acompanha sempre esses textos e pela qual é possível confirmar que o anagrama obtido contém não só o mesmo número de letras mas também exactamente as mesmas que o texto inicial (p. 188).*

Uma vez que a autora, a propósito do “Livro III – Leonorana”, que faz parte da obra dedicada ao recurso poético em análise, intitulada *Anagramático*, considera que os estudos de Saussure “podem agora contribuir para facilitar a compreensão do fundamento exploratório dessas Variações” (Hatherly, 2001, p. 21), vale a pena perceber, em termos gerais, em que consiste este trabalho do linguista divulgado por Jean Starobinski, nos anos 1960, e compilado no livro *Les Mots sous les Mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* (1971). Ao aprofundar o estudo dos problemas métricos do verso saturniano, Saussure interessa-se também pela análise das suas regras poéticas compositivas, constatando a repetição de fonemas passíveis de compor aquilo que identifica como uma “palavra-tema” (*mot-thème*), que se refere normalmente a um herói ou divindade a quem os textos são destinados. Depois de muitas considerações sobre a melhor designação a adoptar para nomear este procedimento, o linguista opta por “hipograma” (*hypogramme*) (pp. 30-33)¹⁸. Cruzando a demonstração da existência dispersa desses fragmentos sonoros nos poemas latinos com estudos sobre os anagramas tradicionais, Saussure obtém a seguinte distinção, tal como assinala Starobinski:

¹⁸ Vários autores interessaram-se por estes estudos de Saussure, tais como Michael Rifaterre e Paul De Man. No texto “Hypogram and Inscription”, de 1981, onde De Man analisa o trabalho de Rifaterre, destaca-se também a referência a Julia Kristeva, na revista *Tel Quel*, e ao ensaio “The Game of Name” (1973) de Sylvère Lotringer.

De plus, la recherche n'aura qu'un rapport de lointaine analogie avec l'anagramme traditionnelle, qui ne joue qu'avec les signes graphiques. La lecture, ici, s'applique à décrypter des combinaisons de phonèmes et non de lettres. Il ne s'agira donc pas de redistribuer des ensembles limités de signes visuels qui se prêteraient à l'énoncé orthographiquement correct d'un « message » réputé primitif ; l'on ne tentera pas de dire le poème comme si l'auteur avait commencé par écrire, avec les mêmes lettres, un tout autre vers. [...] De surcroît, l'anagramme phonétique perçue par Saussure n'est pas une anagramme totale : un vers (ou plusieurs) anagrammatisent un seul mot (en général un nom propre, celui d'un dieu ou d'un héros), en s'astreignant à reproduire avant tout la « suite vocalique » (pp. 27-28).

É precisamente este distanciamento entre as operações de natureza fonética identificadas no “hipograma” e as operações de transposição de letras, realizadas nos domínios gráfico e espacial pelos anagramas tradicionais, que Ana Hatherly destaca quando se demora nos estudos de Saussure (1983a, p. 186). Starobinski oferece ainda mais detalhes sobre a caracterização linguística desta diferenciação:

[...] les éléments de l'hypogramme (ou mot-thème) utilisés dans les vers ne sont pas de monophones, mais des dipphones. C'est le rôle du diphone qui justifie le passage de la notion de l'anagramme (où n'interviennent que des monophones) à celle de l'hypogramme (où le diphone est l'élément prépondérant). [...] Car dès que l'anagramme, au lieu de porter sur l'arrangement spatial des lettres, porte sur les phonèmes, la diction du « mot-thème » apparaît disloquée, soumise à un autre rythme que celui des vocables à travers lesquels se déroule le discours manifeste [...] (p. 46).

Há um outro elemento de diferenciação resultante das regras combinatórias que presidem à formação do “hipograma” e do anagrama clássico, que vale a pena salientar:

Du mot-thème au vers, un processus a dû produire le discours développé sur l'ossature persistante de l'hypogramme. Saussure ne cherche pas à connaître le

processus intégral: il se contente de le supposer réglé par le respect de la persistance du mot-thème (p. 63).

O esforço decifrador de Saussure, que encontra evidências do “hipograma” desconhecendo o processo compositivo que o gera, contrasta com o reconhecimento da existência de regras no anagrama tradicional para extrair do elemento textual fixo outras combinações de letras que produzam novos sentidos. Este carácter instrumental da “palavra-tema” é definido por Starobinski nos seguintes termos:

Saussure n’a jamais affirmé que le texte développé préexiste dans le mot-thème : le texte se construit sur le mot-thème, et c’est là quelque chose de bien différent. Le mot-thème ouvre et limite tout ensemble le champ de possibilité du vers développé. C’est un instrument du poète, et non un germe vital du poème [...] (p. 64).

Por sua vez, no citado estudo dos textos visuais do Barroco, Ana Hatherly destaca a existência de uma afinidade entre o “hipograma” e o anagrama, que passa pela utilização do “conceito de palavra oculta (*les mots sous les mots*)” (1983a, p. 186).

No que diz respeito ao princípio do “tema e variações”, Ana Hatherly vincula este recurso poético experimental à técnica de composição musical, alegando como exemplo da sua utilização o já mencionado “Livro III – Leonorana”, de *Anagramático*, assim como os textos do capítulo referente às produções experimentais de 1968-1973, incluídos na antologia *Um Calculador de Improbabilidades*.

Num exercício sobre as relações entre a poesia e a música, que a autora é convidada a realizar para o programa de televisão *Binário*, onde participou na década de 1980, Ana Hatherly propõe três modos de enquadrar a presença explícita da música na poesia portuguesa do século XX: i) “o que diz respeito à musicalidade da língua”; ii) “o que tem a música como alusão ou motivação expressa”; iii) “o que tem a música, ou melhor, as formas musicais, como temática, sobressaindo neste ponto a vertente do *tema e variações*” (2009, p. 77). A autora acrescenta ainda que “no que diz respeito ao emprego de formas e técnicas musicais concretas transpostas para o poema, os

experimentalistas foram talvez os que mais praticaram essa modalidade” (2009, p. 79), dando como exemplos da aplicação do “tema e variações” trabalhos seus (“Leonorana”), de Herberto Helder (“Joelhos, Salsa, Lábios, Mapa”) e de Alberto Pimenta (“Jogada N.º 66 – Tango”).

Para perceber as características desta técnica, vale a pena atentar na sua definição musical, transcrevendo-se, de seguida, a entrada da palavra “variação” no *Dicionário de Música*, concebido por Tomás Borba e Fernando Lopes Graça:

Forma de música instrumental (mais raramente vocal) em que se procura tirar partido de um determinado tema, usando dos vários recursos de transformação ou metamorfose de que a arte dispõe e que podem ir desde o emprego abundante dos ornamentos melódicos até à diminuição ou alargamento do próprio tema. [...] Além dos ornamentos de toda a espécie, recorrem os bons compositores às mais extraordinárias modificações dos valores temáticos, de compasso, ritmo, tonalidade, modo, harmonização, movimento, etc. Introduzindo-se por vezes elementos novos no tema melódico, nem por isso este perde, sob a acção dos mestres, a sua independência e características essenciais (1999, pp. 671 - Vol. II).

Assim, as utilizações literárias desta técnica musical, acima referidas, podem ser entendidas como o resultado da aplicação de um conjunto de operações de alteração a um padrão base fixo, sem, no entanto, inviabilizar o reconhecimento das características principais desse mesmo padrão nas novas composições obtidas (Preminger & Brogan, 1993, p. 1341). Alguns aspectos da investigação desenvolvida pelo norte-americano Calvin. S. Brown que dizem respeito à aplicação desta técnica musical em trabalhos literários serão aprofundados no subcapítulo “Cruzamentos Musicais” e relacionados com a análise visual da obra “Leonorana”.

Existem outros textos de Ana Hatherly, pertencentes à antologia *Um Calculador de Improbabilidades*, que, apesar de estarem exclusivamente associados à poesia programática no “Roteiro”, se apresentam também como “variações” – “23 Variações sobre Fragmentos de Finnegans Wake de Joyce” (1982) e “The Whisperer. 7 Variações sobre um Tema de John Donne” (1989). Em ambos os casos, torna-se evidente que as

variações são realizadas sobre vários fragmentos textuais de cada autor. Similarmente, no livro *Rilkeana* (1999), posterior ao período da produção poética do Experimentalismo, são propostas “variações elegíacas”, partindo naturalmente das Elegias de Rainer Maria Rilke, de modo a formar, segundo o prólogo de João Barrento, “uma «coroa poética» (como tantas na poesia barroca)” (Hatherly, 1999, p. 14). Por último, o conjunto de textos “Post-Scriptum para Paul Celan”, incluído em *O Pavão Negro* (2003), também cumpre o princípio de usar fragmentos poéticos de outro autor como mote. No entanto, apesar de, nesta publicação, existir um parágrafo introdutório que explicita a génese das epígrafes, estão omissas as designações de “programa” e de “variações”.

Com excepção do campo lato da experimentação estrutural, os recursos poéticos experimentalistas analisados até agora – onde se incluem o anagrama, assim como o hipograma, e o princípio do “tema e variações” – têm um modo operativo comum, na medida em que admitem a existência de um elemento base, que é sujeito a exercícios de fragmentação e/ou reconstrução, com regras compositivas distintas e uma relação de reciprocidade entre revelação e ocultação (que diz respeito ao reconhecimento desse elemento base nas novas composições).

Por último, a escrita lacunar é definida por Ana Hatherly como um “programa de exploração do silêncio no texto [...], cuja teorização, sendo em primeiro lugar de origem concreto-musical, foi depois teorizada do ponto de vista linguístico em «Notas para uma Teoria do Poema-Ensaio» [1981], um texto incluído em *O Cisne Intacto*” (2001, p. 22). Como exemplo da utilização deste recurso poético são referidos os textos “Tipo H – II - O Interregno”, publicado em *Operação 2* (1967), “Noite Canto-te Noite”, do livro *Eros Frenético* (1968), e “Livro IV – Meta-Leitura (1968-69)”, que integra *Anagramático* (1970).

Vale a pena recuperar o modo como Ana Hatherly teoriza a relação entre a exploração do espaço vazio na escrita e o silêncio:

A influência da poesia japonesa e chinesa via Pound, associada aos estudos de Fenollosa sobre a estrutura do Ideograma, além da contribuição do Simbolismo mallarmeano a que se associa a vontade de síntese, necessária depois do

surrealismo, todas essas vertentes confluem na origem dessa forma de super-negativização que, na minha opinião, a Poesia Concreta é.

É uma negativização que age por ausências, por vazios criados para que se encham de novos significados. [...]

Operação de limpeza, detergência, como eu costumo dizer, a prática do espaço branco e do esvaziamento sistemático conduz, obriga à reformulação, por parte do leitor, do horizonte de expectativa. O leitor não pode já ser o passivo decodificador de imagens conhecidas: tem de passar a ser o activo codificador de imagens a conhecer, a formular.

Dentro do sistema de linguagem o desconhecido é igual ao potencial, ao ainda não formulado mas implícito na capacidade do sistema. O silêncio – a ausência, o vazio – é parte integrante do potencial combinatório do sistema, aponta para ele. Por isso nele reside tanto a força criadora como a grande força destruidora do sistema (1983b, pp. 81-82).

Nas palavras acima transcritas, a ideia de espaço vazio remete para uma ausência (negativização) e para uma operação de limpeza (detergência). Cruzando esta formulação conceptual com os exemplos de escrita lacunar realizados por Ana Hatherly, nota-se que a “eliminação” selectiva de palavras ou letras é sempre executada sobre um “texto integral” inicial, ou seja, sobre uma matriz. Ao longo dessa supressão de elementos textuais, a mancha gráfica mantém a sua silhueta, reduzindo-se apenas a sua densidade, sendo possível aferir em cada momento dessa sequência de operações qual o elemento ausente ou ocultado pela camada que instaura um novo espaço em branco.

Assim, a escrita lacunar poderá também ser pensada dentro do modo operativo comum aos recursos poéticos anteriormente referidos, se for entendida como um processo para testar o limite do reconhecimento de um elemento base sujeito a uma série de operações de subtracção parcial, que exploram a tensão existente na relação de reciprocidade entre ocultação e revelação. A obtenção de resultados variados decorre da alteração do critério de selecção dos fragmentos constitutivos que vão sendo suprimidos. Sobre as implicações temporais da utilização da escrita lacunar, vale a pena,

por fim, convocar argumentação de Bruno Ministro quando defende a convergência do passado e do futuro neste recurso poético: “[o] passado convocado por meio de presentificação do contexto de origem na matriz. O futuro revelando-se ciclicamente como algo novo a emergir de forma iterativa no polo da leitura” (2019b, p. 26)¹⁹.

EXCURSÕES CAMONIANAS

Em alguns textos de apresentação panorâmica do Experimentalismo português, onde Ana Hatherly expõe a sua perspectiva sobre as características e genealogia do movimento, assim como o seu percurso pessoal, que parte do Concretismo para chegar à investigação histórica sobre o texto visual que a conduzirá aos estudos barrocos, é assinalada a importância da convocação do poeta Luís Vaz de Camões para o primeiro número da publicação colectiva *Poesia Experimental -1* (1964), com o texto intitulado *Disparates da Índia*²⁰. Para a autora, este gesto pretende, por um lado, colocar o Experimentalismo “ao lado de alguns poetas ilustrativos do mais radical vanguardismo” e, por outro, homenagear “um dos mestres mais amados e glosados por Melo e Castro e por mim [ela] própria” (1995, p. 13).

Num artigo sobre a importância do poeta quinhentista no contexto da Po.Ex e sobre as características materiais do experimentalismo proposto por “Leonorana”, Carlos Pereiro considera “relevante a presença da obra camoniana, principalmente da sua lírica (mas sem deixar a um lado a épica), nas práticas do movimento experimental português”, observando que esta relação se torna “mais contundente e efetiva nas escritas posteriores ao período das décadas de 60 e 70” (2012, p. 699). O investigador também menciona outros exemplos desta relação, tais como as obras *Re-Camões* (1980), de Melo e Castro, *Read & Mad* (1984), de Alberto Pimenta, e *Volúpsia* (1994), de Ana Hatherly. Por sua vez, Ana Hatherly nomeia sobretudo a sua própria produção

¹⁹ No artigo citado, Bruno Ministro enquadra os exemplos de escrita lacunar produzidos por Ana Hatherly no procedimento de rasura. A presente investigação não tem o mesmo entendimento, considerando que a percepção visual de rasura implica a realização de riscos ou raspagem sobre texto que, no limite, podem inviabilizar a sua leitura, sem, no entanto, resultar numa supressão total das palavras escritas.

²⁰ Nomeadamente, no texto “Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o Futuro”, incluído no livro da exposição *Poemografias* (1985), e no prólogo da publicação *A Casa das Musas* (1995) que reúne ensaios de Ana Hatherly.

poética e a de Melo e Castro quando reflecte sobre os vínculos entre o poeta quinhentista e o Experimentalismo português²¹. A este conjunto de trabalhos pode juntar-se também um dos “p(r)o(bl)emas encontrados em livro” da autoria de António Aragão que começa com o verso “suceder à beleza e tornar outra vez” e é construído com base numa ode de Camões, tendo sido publicado em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968).

No que diz respeito à legitimação teórica de relação de continuidade entre a tradição Maneirista-Barroca e o Experimentalismo, também assinalada por Carlos Pereiro no mesmo artigo, é possível destacar alguns estudos críticos sobre Camões realizados pelos autores referidos que pretendem demonstrar esta relação. No caso de Ana Hatherly, salientam-se dois artigos que procuram evidências da utilização de conceitos como programa, invenção e inovação através da: i) análise de poemas camonianos (em “Camões e la Tradizione del Programa”, publicado em 1980 nos *Quaderni Portoghesi*); ii) leitura comparada de um soneto de Camões e outro do poeta barroco António Barbosa Bacelar (em “Reescrita e Inovação Barroca: António Barbosa Bacelar VS. Luís de Camões”, dado à estampa em 1990). No caso de Melo e Castro, o livro *Projecto: Poesia* (1984) assume relevância na atenção dada à obra de Camões, propondo-se nesta publicação uma leitura diacrónica e sincrónica da poesia portuguesa em três conjuntos temporais, sendo que o último se dedica ao poeta quinhentista e à sua relação com Pessoa.

Uma outra dimensão constitutiva da poética hatherlyana que encontra eco em Camões é a relação entre palavra e desejo, enquanto motor criativo e erótico²². Rita Marnoto descreve esta relação no discurso camoniano nos seguintes termos:

²¹ Esta afirmação encontra-se nos textos de apresentação panorâmica do Experimentalismo já citados, no artigo “A Nova Presença do Passado no Presente. Uma Releitura Crítica da Tradição” (também pertencente ao livro *A Casa das Musas*) e na entrevista concedida a J. B. Martinho em 2001 (incluída no livro *Os Interfaces do Olhar*).

²² Numa entrevista dada a Ana Marques Gastão em 2003, Ana Hatherly afirma: “[Um artista é] Religioso e erótico. [...] O erotismo é uma das forças da criação. Não há criação sem erotismo. [...] [Estou a falar] De um profundo empenhamento do corpo e da alma. Essa é a grande criação que nos emocionou ao longo do tempo. Sem entrega não há criação” (Hatherly, 2004, pp. 150-151). “[...] Desde muito cedo, tive consciência da espinha dorsal de tudo o que faço, da ideia de impossibilidade... A ligação entre palavra e desejo... Há uma coerência interna que, mesmo 45 anos depois, me surpreende” (p. 153).

É por entre os fragmentos deste mosaico que o discurso se vai movendo, ao mesmo tempo que relança ao infinito um desejo que nunca poderá ser saciado. Se o sujeito busca o infinito através do finito e do fragmentário, o amor não poderá ser, de forma alguma, gratificante. Mais do que um amor em palavras, com palavras, é um amor por entre as palavras. O discurso camoniano é, pois, um discurso descentrado, quer sob o ponto de vista biográfico, já que é fora do centro que o mesmo e o outro coincidem, quer sob o ponto de vista lírico, dado ter por centro aparente a figura feminina, quando o seu verdadeiro centro é o poeta, o desejo e o canto (2007, p. 185).

Sobre a importância do desejo para Ana Hatherly, vale a pena recuperar a visão sintética de Maria Filomena Molder:

Na obra deste poeta-desenhador a força agónica, criativa e crítica, conhece duas versões emocionais: a política e a erótica, só que, em rigor, elas acabam por ser indiscerníveis, pois trata-se sempre de desejo e de uma inaudita lucidez sobre o isolamento, refractário a qualquer redenção, do qual o eros frenético é arauto, emblema e instrutor supremo (2017, p. 73).

Neste ensaio, a filósofa traça uma genealogia do desejo hatherlyano que começa com *Eros Frenético* (1968), passa por *Cisne Intacto* (1983), *Volúpsia* (1994) e culmina em *Rilkeana* (1998). Fora deste elenco fica então *Anagramático*, onde se incluem “Leonorana”, que Carlos Pereiro identifica como sendo “um peculiar texto amatório de afirmativa eroticidade feminizante” (2012, p. 702), e “Texto para a Génese do Eros Frenético”. Restringindo ainda este grupo aos títulos onde se cruzam a intertextualidade

“[...] Há sempre essa solidão, porque não se ama nunca, só se deseja, como digo numa tisana. Há subversão nesse livro [*Eros Frenético*], mas com outra forma de sentir, utilizando novas metáforas. Fui atacada, mas de uma maneira ainda mais violenta quando peguei na Leonor («Leonorana»). Adoro Camões, admiro-o e conheço-o, ensinei-o durante vários anos na Faculdade, mas quis desmontar o mito” (p. 160).

camonianiana e a relação palavra-imagem, obtêm-se assim as obras que são objecto de estudo no presente capítulo, ou seja, “Leonorana” e *Volúpsia*.

É também possível enquadrar nesta última categoria um texto visual proveniente do livro *O Escritor* (1975), onde um fragmento de um poema camoniano surge transcrito à mão, multiplicando-se em torno da linha de perfil de um rosto humano de boca aberta. Estes elementos formam uma imagem que se inscreve num rectângulo e que se duplica, ocupando duas páginas da publicação (pp. 46-47). Por sua vez, o respectivo texto compreende um conjunto de seis versos retirados do episódio designado por “A Ilha dos Amores”, de *Os Lusíadas* (Canto IX, estrofe 33): “Que o veneno espalhado pelas veias/ Curam-no às vezes ásperas triagas./ Alguns ficam ligados em cadeias/ Por palavras sutis de sábias magas./ Isto acontece às vezes, quando as setas/ Acertam de levar ervas secretas.”

Este excerto insere-se na descrição dos trabalhos que os “ministros” de Cupido, a mando de Vénus, devem empreender para recompensar os navegantes portugueses, preparando setas para abrir chagas de amor que as ninfas irão curar. Nestes versos eleitos por Ana Hatherly, evidencia-se também a ligação entre as “palavras sutis” e os mecanismos do desejo. Por sua vez, no artigo “O Texto-Não-Texto – A propósito de ‘O Escritor’”, a autora chama a atenção para a relação entre figura e fundo neste texto visual: “o rosto do escritor que se torna simples perfil impessoal sobre o fundo da cultura (fragmento do Canto IX de *Os Lusíadas*) desdobrando-se com uma impessoalidade que põe em destaque os modelos em que a cultura se baseia” (1979b, pp. 111-112). Observa-se, então, que o “perfil impessoal” do rosto humano repete no seu interior o “modelo” que existe também no “fundo da cultura”, reduzindo os elementos visuais que produzem o contraste entre figura e fundo a uma linha de contorno e à mudança de orientação das linhas manuscritas. Esse contorno talvez possa ser a figuração mínima do desejo enquanto poder discursivo, que a multiplicação do fragmento de texto manuscrito reforça. Por outro lado, a inevitabilidade do reconhecimento da autoria contida nos elementos verbais, tanto nas próprias palavras que se repetem (de Luís de Camões) como no gesto que as inscreve (a caligrafia de Ana Hatherly), assume-se como marca de singularização num livro que pretende dar a ver “o escritor” como um “simples perfil impessoal”. A associação das palavras omnipresentes do poeta quinhentista à

figura do escritor, repetindo-se na dupla página, pode demonstrar também a importância deste mestre para Ana Hatherly.

David Mourão-Ferreira, num ensaio sobre o episódio “A Ilha dos Amores”, de *Os Lusíadas*, além de dar relevo à “extrema e clara erotização [...] que não encontra paralelo na lírica amorosa de Camões” (1980, para. 2), explicita ainda de que modo diferencia as formulações do desejo na obra deste poeta:

Desejo como algo de «pesado», desejo como algo de «faminto» são duas concepções que complementarmente acodem na lírica – e são, acaso, as que de modo mais reiterado e insolúvel aí acodem.

Ora aqui nos aparece justamente a grande singularidade do micro-episódio da Ilha dos Amores – do episódio dos «amores» na Ilha dos Amores – em que, uma vez por todas na obra de Camões, o «peso» do desejo deixa finalmente de ser «peso», em que a «fome» do desejo se vê finalmente saciada em plenitude dos sentidos (para. 6-7).

Ao assinalar esta particularidade, o ensaísta exime estes “amores” do “universo camoniano do dissídio” que a investigadora Rita Marnoto identifica como “o espaço do múltiplo e da diversidade” onde a “proliferação de contradições é explorada em consonância com os pressupostos da retórica maneirista” (2007, pp. 26-27).

Por sua vez, no estudo *A Dialéctica do Desejo em Camões* (1989), Maria Helena Ribeiro da Cunha analisa a especificidade das contradições acima referidas e observa que, na maior parte dos poemas considerados, o “desejo (e o amor?) é o movimento demoníaco que conduz o amante à coisa amada” (p. 79), levando o poeta a expressar, num tom execratório, os tormentos provocados por este sentimento (pp. 70-71). No que diz respeito à presença de Eros na mundividência de Camões, a ensaísta propõe a seguinte síntese:

A apontada imanência camoniana tanto mais apregoada quando se evoca o lastro erótico que invade e impregna toda a poesia lírica e épica, ao lado de uma não menos evidente idealização da realidade sensível – o que terminou por erigi-lo, a Camões, no poeta dividido entre o apelo dos sentidos e a sublimação

intelectual desses apelos, como pólos de uma realidade «vivida» –, tem a sua expressão retórica no confronto, que se desdobra, entre os vários significados [...], os diversos sentidos da palavra «desejo» (p. 33).

Para considerar a presença da figura feminina nas obras de Ana Hatherly que estabelecem uma relação intertextual com a poesia camoniana, vale pena recuperar o ensaio “Laura Bárbora”, de Rita Marnoto, elegendo alguns elementos que permitem reflectir sobre o modo como Camões utilizou o(s) cânone(s) do retrato quinhentista. Após explicitar o quadro de referências literárias e retóricas da época, a investigadora aprofunda “o modelo que foi imitado pelos autores de todas as literaturas europeias” e que reúne “Petrarca, os poetas do *stil novo* (que o antecederam) e os poetas petrarquistas do século XVI” (2007, p. 44):

Com a figura de Laura, Petrarca criou um modelo de incidência transsecular. A sua beleza física está para a sua perfeição anímica. Assenta numa série de artifícios retóricos padronizados: cabelos de ouro, olhos como estrelas, faces que são rosas sobre neve, lábios de coral, dentes que parecem marfim (p. 35).

O autor do Cancioneiro fixa a representação, por regra, em alguns elementos do semblante: cabelos, olhos, faces e boca, aos quais acrescenta uma parte do corpo, pescoço, peito ou mão. Além disso, as metáforas e as imagens utilizadas são bem definidas, e as suas motivações reduzidas à luminosidade e à cor, entre amarelo, vermelho e branco (p. 48).

De seguida, Rita Marnoto detém-se sobre o cruzamento das inovações do modelo petrarquista com a tradição peninsular, destacando o entrosamento entre o sistema de antíteses, do primeiro, e os jogos de contraposição, da segunda, que ganham forma nas sextinas e nas redondilhas. Como exemplo deste casamento, a investigadora refere Leonor, que considera uma “das mais belas figuras cantadas por Camões”, apresentando-se “simultaneamente, [como] uma donzela de Corte e uma moça rústica” (p. 82).

A galeria de retratos femininos camonianos deste ensaio culmina com as trovas à “Bárbora escrava”, onde o poeta utiliza o cânone para explicitar o modo como se distancia dele. Aqui, Rita Marnoto pretende demonstrar como “Camões derroga o pressuposto segundo o qual a cor, a condição de classe e o gênero confinam a escrava a uma posição marginal e subalterna. A beleza de Bárbora é superior à de uma Laura” (p. 96).

Por fim, à semelhança da já citada reflexão realizada por David Mourão-Ferreira a propósito do episódio de “A Ilha dos Amores”, Rita Marnoto faz uma leitura da relação entre a felicidade (ou harmonia) e as formulações de desejo (ou amor) existentes na poesia camoniana, escolhendo, por sua vez as palavras dirigidas a “Bárbora escrava” como exemplo de superação do “movimento demoníaco” no sentimento amoroso:

Estas trovas [a Bárbora escrava] representam um dos raros momentos em que, na obra de Camões, considerada no seu todo, é expresso um equilíbrio entre tensão de índole diversificada. A atmosfera de harmonia que domina alguns sonetos é de matriz espiritualizante. A tentativa de alcançar a felicidade através de uma via neoplatónica que procede por avanços graduais, como em Ficino, levada a cabo na ode “Pode um desejo imenso”, é posta em causa pelo seu sibilino desfecho. As redondilhas Sôbolos rios transmitem um sentimento religioso muito intenso, mas esse sonho de felicidade não está ao alcance imediato do mortal, pois a esperança derradeira reside no Além. Por sua vez, os deleites pagãos oferecidos aos nautas como prémio, em Os Lusíadas, são assumida ficção. Neste contexto, as trovas à Bárbora escrava consubstanciam um ponto alto no âmbito da construção literária de um quadro de harmonia lírica. Beleza física e beleza espiritual integram-se numa harmonia perfeita, sem sobressaltos, à luz de um neoplatonismo firmado a partir da conciliação entre terreno e incorpóreo (p. 94).

Assim, embora as formulações camonianas do desejo atravessem a poética hatherlyana no âmbito das obras estudadas na presente investigação, é em *Volúpsia* que adquirem particular relevância. No que diz respeito ao tratamento das figuras femininas, mesmo que “Leonorana” convoque uma personagem que compõe a galeria

camonianiana agora exposta, é também em *Volúpsia* que Ana Hatherly vai interpelar o cânone quinhentista do retrato poético, como se verá posteriormente, uma vez que nesta obra a autora recorre a imagens de mulheres semelhantes às aquelas que circulam nos meios de comunicação em massa, veiculando padrões de beleza e comportamento.

DENTRO DE ANAGRAMÁTICO

No artigo “Do Barroco como Função em *Anagramático* de Ana Hatherly” (2017), Pedro Sena-Lino classifica esta publicação como um “livro-programa experimentalista” (p. 1). A própria autora de algum modo corrobora esta ideia quando reconhece que *Anagramático* “ilustra uma fase aguda do meu [seu] percurso experimental” e quando considera o título escolhido como sendo “axial para a obra” (2001, p. 20), ou seja, como o factor que confere unidade programática. No entanto, a designação de “programa” é utilizada nos dois últimos capítulos que constituem esta publicação – “Livro III – Leonorana (1965-70)” e “Livro IV – Meta-Leitura (1968-69)” – não se encontrando nos dois capítulos iniciais – “Livro I – A Maldade Semântica (1966-68)” e “Livro II – A Detergência Morosa (1966-68)”²³.

Por sua vez, este entendimento dos capítulos enquanto livros – com títulos distintos e com a explicitação do período temporal a que corresponde a elaboração de cada um deles – pode ser pensado como um exercício de *mise en abyme*, no âmbito da composição estrutural, que encontra paralelo noutros momentos desta obra.

Dentro destes jogos de repetição é possível também incluir a inter-referencialidade, nomeadamente no que diz respeito à utilização de termos e conceitos poéticos que ajudam a definir o território do Experimentalismo de Ana Hatherly.

Começando pelo “Livro I – A Maldade Semântica (1966-68)”, observa-se logo no primeiro texto, intitulado “A Poesia Tem Sido uma Arte Verdadeiramente Animal”, o surgimento da palavra “TISANAS!”, que constituirá uma linha de trabalho da autora em torno de pequenas narrativas poéticas, com a primeira publicação, *39 Tisanas*, dada à estampa em 1969 e com o último conjunto deste tipo de textos, designado por *463*

²³ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/#more-751>

Tisanas, datado de 2006. Encontram-se vários exemplos de reflexão sobre o processo de realização das “tisanas” por parte de Ana Hatherly, tanto nos próprios textos assim considerados, como em ensaios e entrevistas, sublinhando-se que a autora considera esta criação como um *work in progress* (2006, p. 14) e um projecto de escrita que tem “o livro como máxima: não como *máximo* mas como *máxima*” (2004, p. 134).

Atentando agora no segundo texto do “Livro I”, a chave para a relação com outra obra – *Eros Frenético* – publicada em 1968 é oferecida de imediato com o título “Texto para a Génese do Eros Frenético”. O citado artigo de Pedro Sena-Lino traça este esquema de referências nos seguintes termos:

Também aqui estamos a ser reenviados para um livro anterior, um reenvio dentro da própria obra, hiperligando-os dentro do poema, criando assim um efeito de eco e de labirinto, lançando duas linhas de significado. Ou seja: é um meta-texto sobre a criação de um outro texto, criando entre ambos uma arquitectura invisível (2017, p. 3).

Finalmente, o texto “O/A Filósof o/a Celerado/a”, com “alusões ao Marquês de Sade” (2001, p. 20), dedica-se ao tema que dá título a este primeiro livro, a “maldade semântica” e que, além de emergir explicitamente no segundo capítulo de *Anagramático*, na “Cantata Para a Maldade Semântica”, também foi largamente explorado na intervenção de Ana Hatherly no evento colectivo designado por “Conferência-Objecto” (Hatherly & Castro, 1981, pp. 82-84), que acompanhou o lançamento das revistas *Operação -1* e *-2*, em 1967. É precisamente nesta intervenção que a autora desvenda a génese da “maldade semântica”:

Logo no início do largo período que dediquei ao estudo dos problemas do estruturalismo, o facto que me causou maior surpresa foi ter verificado que Ferdinand de Saussure, a quem hoje se chama o pai do estruturalismo, nunca tivesse empregado nem uma só vez a palavra estrutura. [...]

Foi esse o problema que desde logo se me pôs e me deixou verdadeiramente perplexa. Essa maldade semântica tinha decerto um significado oculto e foi no

intuito de desvendar esse mistério que prossegui o estudo do Curso de Linguística Geral. [...]

Foi assim que partindo de Saussure e da língua, divergindo por Lévi-Strauss e Henri Lefebvre, abraçando Jakobson e contornando Troubetzkoy e a Escola de Praga, me fui compenetrando da maldade semântica da linguagem, da comunicação verbal, visual, gestual, enfim, da maldade semântica de todos os nossos actos e factos. [...]

Foi assim que compreendi que o problema das estruturas era por excelência um problema do oculto [...] (Hatherly & Castro, 1981, pp. 82-84).

Por sua vez, o tema da “detergência”, que surge nos dois primeiros textos do “Livro I”, serve de mote para o capítulo seguinte intitulado “Livro II – A Detergência Morosa (1966-68)”. Conforme se pode ler no “Texto para a Génese do Eros Frenético”, esta “tese da detergência” decorre da defesa do estilo barroco feita por Ana Hatherly²⁴, afirmando-se também como elemento constitutivo do seu programa experimental (Sena-Lino, 2017, pp. 5-6). Em 1983, no texto “Notas para uma Teoria do Poema-Ensaio”, que integra o livro *Cisne Intacto*, é realizada uma nova reflexão sobre o termo poético em análise:

Operação de limpeza, detergência, como eu costumo dizer, a prática do espaço em branco e do esvaziamento sistemático conduz, obriga à reformulação, por parte do leitor, do horizonte de expectativa. O leitor não pode já ser o passivo decodificador de imagens conhecidas: tem de passar a ser o activo codificador de imagens a conhecer, a formular [...] (1983b, p. 82).

²⁴ “Os que defenderam a poesia barroca – como Melo e Castro e eu própria – fizeram-no por três motivos: 1º, porque ela era condenada pela crítica oficial, e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão; 2º, porque se encontravam nos processos de criação da poesia barroca – visual ou não – valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, à luz duma nova consideração surgiam como extraordinariamente dinâmicos e belos; 3º porque encontraram nessas obras paralelos idiossincráticos que ajudam a compreender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística de hoje, uma visão diferente da ideia pós-moderna de neobarroco, que surgiu muito depois” (Hatherly, 1995, p. 13).

Assim, a “maldade semântica” da linguagem, trazida pelo estruturalismo, e a “tese da detergência”, retirada do Barroco, apresentadas nos textos narrativos do “Livro I”, com “ludismos de um humor subversivo” (Hatherly, 2001, p. 20), são aplicadas nos exercícios poéticos do “Livro II”, onde cada texto se inicia com um tema distinto que é posteriormente sujeito a variações próximas do processo anagramático (transposição de letras numa palavra ou de palavras numa frase), advindo deste elemento a unidade existente no segundo capítulo – ainda que nas reflexões de Ana Hatherly sobre o seu trabalho poético experimentalista não seja mencionada explicitamente a utilização do princípio do “tema e variações” neste capítulo de *Anagramático*. Vale a pena recuperar as observações de António Preto sobre os textos incluídos nestes dois livros:

[...] incidem, sobretudo, em questões linguísticas, relacionadas com o autotelismo/transcendentalismo conceptual das palavras, com a etimologia, com a sintaxe, com as interferências fónicas e com a significação, analisadas do ponto de vista semiótico, de estudo das relações dos signos com os objectos que eles representam [...] (2005, pp. 186-187).

Deste modo, os dois primeiros livros de *Anagramático* podem ser pensados como um conjunto inicial, desempenhando a função da exposição crítica de temas, formas e processos experimentais, que preparam o leitor para a abordagem programática do conjunto final. Por sua vez, o “Livro III – Leonorana” pode ser entendido como o desenvolvimento até ao limite desses processos experimentais aplicados a um tema comum e o “Livro IV – Metaleitura”, retomando o mesmo princípio do “tema e variações”, pode funcionar como conclusão, dado que propõe uma reflexão sobre os exercícios poéticos realizados, enquanto simultaneamente pretende demonstrar a resistência desse mesmo texto à fragmentação sistemática preconizada pelo seu programa, exemplificando, deste modo, a relação entre a detergência e a escrita lacunar (Hatherly, 2001, p. 22)²⁵.

²⁵ Esta leitura global de *Anagramático* coincide genericamente com aquela proposta por Valéria Nassif Domingues na dissertação intitulada *A Semiótica de Anagramático, de Ana Hatherly* (2019). Regista-se, no entanto, que a investigadora, apesar de considerar os quatro livros que compõem esta obra hatherlyana, opta por não analisar a totalidade de variações existentes em “Leonorana”.

Num dos artigos que decorreram da polémica mantida com Nelson de Matos em 1970, no *Diário de Lisboa*, a propósito da edição de *Anagramático* (publicados posteriormente em *Um Calculador de Improbabilidades*), Ana Hatherly afirma a importância do carácter antológico do seu livro (Hatherly, 2001, p. 375). Porém, a relação entre a antologia e os jogos anagramáticos ficará mais clara na introdução à colectânea de ensaios publicada em 1979, intitulada *O Espaço Crítico. Do Simbolismo à Vanguarda*:

A minha época é a da Antologia. Somos todos antologiadores, não só no sentido de florilégio (no que a palavra implica de arranjo estético), mas sobretudo no que implica de sentido crítico. Além disso, cada autor é sempre um antologista do seu próprio trabalho – da sua produção ele escolhe, seleciona criticamente para publicação [...]. A antologia que é a obra de um autor, é uma espécie de vasta colagem mental, uma montagem, simultaneamente paradigma do modo como a experiência se exprime e se comunica, assim como do modo como a assimilação se processou. As nossas colagens mentais têm milhares de anos de camadas e o que apercebemos agora é o resultado duma clivagem crítica e histórica. Todos trabalhamos em circuito fechado. Esses são os jogos que jogamos com os elementos da comunicação – infinitamente anagramáticos (p. 9).

OLHANDO PARA “LEONORANA”

O programa do “Livro III – Leonorana (1965-70)”²⁶ oferece a realização de “trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões”, apresentando também uma breve descrição para cada uma delas. Por sua vez, estas indicações dão conta da existência de subgrupos na organização programática das variações, que se vão aglomerando em número inconstante em torno de oito propostas de desenvolvimento. Este sistema de agrupamento das variações em sequências

²⁶ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/#more-751>

distintas faz recordar o exercício de *mise en abyme* existente na composição estrutural de *Anagramático* – a variação da variação e o livro dentro do livro.

Em termos gerais, os desenvolvimentos de “Leonorana” começam por estabelecer um novo padrão base para cada série de variações, através da expansão, explanação e transformação de três pontos de partida, de forma individual ou combinada: i) o tema camoniano (individual: 1.º, 2.º, 4.º e 5.º; combinado: 3.º e 6.º); ii) o nome da figura que protagoniza o tema camoniano – Leonor (individual: 7.º; combinado: 3.º e 6.º); iii) o exercício de leitura do tema camoniano na figura de Leonor que se materializa através da escrita de Ana Hatherly sobre este processo (individual: 8.º).

O encadeamento das relações entre estes três pontos de partida implica um exercício de fragmentação e selecção dos elementos linguísticos a uma escala cada vez menor. A evidência da figura de Leonor no mote camoniano transforma-a numa palavra-chave que substitui o tema e, por sua vez, as capacidades de decifração que Saussure explora nos “hipogramas” permitem encontrar no nome desta protagonista o verbo “ler”, que designa uma das componentes fundamentais do trabalho empreendido por Ana Hatherly.

Em pelo menos metade dos desenvolvimentos, após o estabelecimento de um novo padrão base, a respectiva sequência de variações é sujeita a operações de síntese que vão reduzindo progressivamente o número de palavras em cada texto, ensaiando um regresso ao ponto de partida temático com uma nova disposição das palavras na página (1.º, 2.º, 7.º e 8.º desenvolvimentos). A utilização deste critério para a organização sequencial dos textos tira partido da sua dimensão visual para marcar a transição entre as diferentes séries de desenvolvimentos. Sem o contributo desta leitura visual, a percepção do agrupamento de variações em torno de desenvolvimentos estaria confinada às indicações verbais que Ana Hatherly oferece exclusivamente no programa.

Registam-se excepções na aplicação do referido critério de organização sequencial dos textos nos seguintes casos: i) desenvolvimento com apenas uma variação (4.º e 5.º); ii) desenvolvimento que combina vários pontos de partida temáticos (3.º); iii) desenvolvimento sem alteração significativa do número de palavras existente em cada texto da sua série de variações (6.º). Do conjunto de textos agora mencionados, é

necessário destacar a particularidade do 3.º desenvolvimento, uma vez que reúne várias características que o diferenciam dos restantes, nomeadamente no que diz respeito à exploração visual da página, abrangendo a disposição dos espaços em branco, a variedade tipográfica (estilo de fonte, maiúscula/minúscula e cor), a expressão caligráfica (desenho e espessura do traço), a composição ideogramática e a marcação de linhas de leitura nos textos. A inclusão numa sequência com maior número de variações (dez) facilitará a possibilidade de segmentação em subgrupos que permitem a já referida combinação de vários pontos de partida temáticos.

Vale a pena realizar uma leitura mais aproximada de cada desenvolvimento e respectiva sequência de variações. O primeiro desenvolvimento, que abrange as variações I a VI, começa com duas propostas de expansão e intensificação discursiva do tema camoniano, explorando a descrição das reacções do corpo feminino ao estímulo erótico (Hatherly, 2001, p. 18). A indicação dada no programa acerca da primeira variação, caracterizando-a como um “discurso sem interferência”, é corroborada pela homogeneidade e continuidade da mancha gráfica unitária, onde, apesar de os sinais de pontuação estarem ausentes, se procura manter uma lógica sintática, exercitando a repetição de palavras e as rimas (principalmente na “Variação II”). Os três textos seguintes aplicam sucessivos processos de síntese que têm como ponto de partida as duas variações iniciais e a fragmentação da disposição gráfica do texto: as três colunas da “Variação III” organizam as palavras de acordo com as suas funções sintáticas, instigando várias direcções de recomposição frásica durante a leitura; de seguida, a “Variação IV” oferece três variantes para a mesma expressão inicial, reduzindo o número de colunas para dois e propondo quatro conjuntos estróficos com dois alinhamentos verticais, compostos por três segmentos horizontais de palavras, verificando-se que o primeiro conjunto também se repete no final do texto, o que impulsiona um efeito de circularidade na leitura que a disposição gráfica não mimetiza; posteriormente, a “Variação V” elege três elementos fundamentais do mote, dispostos em três segmentos horizontais de palavras, por vezes aglutinadas, com distintos alinhamentos verticais, que, ao dispensarem a função verbal, fixam uma síntese icónica ao longo de uma sugestão de linha de leitura diagonal descendente.

Finalmente, no último elemento da sequência do 1.º desenvolvimento, a “Variação VI”, Ana Hatherly opta por recorrer à expressão “atomização temática e formal” na descrição programática, não utilizando a palavra síntese. Apesar de este texto contabilizar menos elementos verbais do que as duas variações iniciais, não se trata de uma síntese em relação ao mote camoniano, uma vez que são retomadas as palavras que o constituem, com pequenos ajustes e repetições, dispostas ao longo do eixo central vertical da página, de modo a explorar também a simetria visual em torno do eixo médio horizontal. A duplicação, o posicionamento e a direcção diagonal de leitura das letras da palavra “vai” proporcionam um efeito de simetria corrigida, que facilita o trabalho do leitor enquanto atiram o seu olhar para fora dos limites da constelação de caracteres, sugerindo uma abertura no campo visual e insinuando a possibilidade de criação de um movimento de leitura pendular do texto, de cima para baixo e de baixo para cima. Ao contrário da variação anterior, este texto não reforça a linearidade horizontal das palavras, uma vez que pontualmente aumenta o espaçamento entre letras e introduz quebras nas palavras, através de translineação de sílabas e de letras, que explicitam segmentos de leitura diagonais, como sucede no caso da palavra “vai”.

O 2.º desenvolvimento agrupa quatro variações, numeradas de VII a X, e pretende investigar a dimensão sonora dos textos, de acordo com as descrições constantes no programa, configurando-se como uma aproximação aos princípios compositivos dos *Sound Poems* de Bob Cobbing, identificada por Carlos Pereiro (2012, p. 703). Na “Variação VII”, a mancha gráfica do texto apresenta versos longos e é constantemente entrecortada por pontos finais, com construções sintáticas progressivamente mais curtas nas seis primeiras linhas, referentes a acções decorrentes do mote camoniano, que são posteriormente substituídas por uma enumeração de nomes em processo de transfiguração – destacando-se a protagonista do mote camoniano, Leonor, e o nome da poeta, Ana –, combinadas pontualmente com curtas frases, entre as quais se repete a expressão “oh quem te ama”. Este processo de fragmentação e recomposição dos nomes obedece a uma “consonância obrigada”, segundo o programa, que se baseia em jogos parónimos, com rimas variáveis. Por sua vez, na “Variação VIII”, a cadência do ponto final é suprimida, mantendo-se a mancha

gráfica com versos longos numa construção discursiva ininterrupta, marcada pelo uso obstinado de palavras com a mesma terminação (em “ura”), dando resposta à “coincidência sonora obrigada” prescrita pelo programa.

As duas variações que encerram a série de textos do 2.º desenvolvimento optam por uma silhueta gráfica distinta, com versos curtos formando uma coluna estreita. No caso da “Variação IX”, a mancha da referida coluna é menos densa, uma vez que é constituída por seis estrofes com extensões distintas, intercalando três grupos de quatro a cinco linhas com um refrão de uma linha. Por sua vez, cada verso integra uma a quatro palavras. A forma gráfica mais condensada obtém-se no último texto desta sequência, a “Variação X”, que consiste num conjunto de vinte versos com uma palavra por linha. De acordo com o programa, as duas variações em referência caminham para uma “ininteligibilidade por sonorização”, observando-se que os novos vocábulos que as compõem resultam de exercícios de supressão e/ou aglutinação de fragmentos de palavras existentes no mote camoniano, trazendo para o primeiro plano os resultados sonoros destas possibilidades combinatórias. É curioso que este processo tente tirar partido das premissas do “hipograma” num sentido distinto, ou seja, para inventar novos vocábulos inteligíveis onde apenas é possível reconhecer os fragmentos das palavras do “texto-tema” que se deseja ocultar, no caso, o mote camoniano. Assim se justifica também a perda de importância dos jogos visuais nesta segunda sequência de variações, uma vez que, mais do que a demonstração gráfica dos mecanismos criativos disponíveis para o leitor realizar as suas experiências sonoras, Ana Hatherly parece pretender oferecer os resultados dessas mesmas experiências.

Como já foi referido, a dimensão visual da página é explorada de um modo mais exaustivo na sequência de variações XI a XX, que diz respeito ao 3.º desenvolvimento, sendo possível distinguir também subconjuntos definidos por critérios comuns, como por exemplo: i) ponto de partida temático (mote ou figura); ii) imagem dos elementos verbais (tipográfica ou caligráfica); iii) inclusão de letras maiúsculas na mancha textual; iv) tipo de linhas/direcções de leitura visuais (horizontais, verticais, diagonais, poligonais, curvas); v) exclusividade da presença da variação na folha (total ou permitindo que o outro lado da folha seja ocupado por uma variação distinta). Independentemente das várias combinações admissíveis para os critérios citados,

sugere-se a seguinte subdivisão para o 3.º desenvolvimento, com base na complementaridade entre o ponto de partida temático e a imagem dos elementos verbais: 1.º segmento) Var. XI a XIII – trabalho sobre o mote camoniano; 2.º segmento) Var. XIV a XVI – trabalho sobre a figura de Leonor; 3.º segmento) Var. XVII – transição da imagem tipográfica para a imagem caligráfica; 4.º segmento) Var. XVIII a XX – trabalho sobre a figura de Leonor.

No caso da “Variação XI”, observa-se uma expansão textual do mote elaborada com recurso a repetições e novas combinações dos vários elementos que o constituem, formando uma mancha gráfica com doze versos longos, compostos por várias construções frásicas curtas. De acordo com o programa, esta variação propõe que o tema seja sujeito a uma “alteração sintática” e à “autonomização dos elementos”. Por sua vez, a “Variação XII” assume-se programaticamente como a “primeira reformulação do tema” e o “primeiro afastamento”, apresentando uma tentativa de espacialização do texto, que suprime a pontuação e emprega algumas construções frásicas do ensaio anterior (p.e. “leonor pela verdura”, “para a não descalça”) numa versão mais sintética, com várias repetições de palavras do mote e intensificação do uso do “não” – ao qual poderá corresponder o pretenso exercício de “afastamento”. O texto dispõe-se em quatro blocos, três superiores e um inferior, que proporcionam várias direcções de linhas de leitura (horizontal, vertical, diagonal), através dos padrões visuais criados pelo jogo entre os alinhamentos dos elementos verbais e os espaços em branco e pela cadência das palavras que se repetem. Por último, a “Variação XIII” remata o primeiro segmento da sequência que inclui os dois textos anteriores, numa versão espacializada do mote que se circunscreve exclusivamente às suas palavras originais, formando uma geometria quase quadrangular, tripartida em colunas, onde se destaca o eixo central vertical, definido pelo posicionamento das letras que formam a única palavra do texto que se lê nessa direcção. Verifica-se que esta disposição gráfica cruza as soluções utilizadas na “Variação III”, no que diz respeito à divisão do texto em três colunas com funções sintáticas distintas, e na “Variação VI”, no que concerne à colocação da palavra “vai” nos pólos do eixo central vertical da composição, procurando apurar a clareza e regularidade da nova composição formal, construída com alinhamentos ortogonais de palavras. A leitura exacta do mote camoniano nesta variação exige movimentos do olhar

que cruzam a composição gráfica, acrescentando ligações diagonais aos eixos ortogonais visíveis de palavras.

O 2.º segmento identificado no 3.º desenvolvimento, que inclui as variações XIV a XVI, inaugura uma nova fase em *Anagramático*, uma vez que o padrão base para o trabalho textual se restringe ao nome de Leonor e o tratamento tipográfico é sujeito a alterações, também devidas à utilização de diferentes *media* (máquina de escrever e *Letraset*), onde se incluem a introdução de maiúsculas (as variações anteriores recorriam apenas a minúsculas), a diversificação dos estilos de fontes e o uso da cor. No caso da “Variação XIV”, a novidade no campo visual é trazida pela mudança para a letra maiúscula. O padrão textual que se repete ao longo das três colunas que compõem a mancha gráfica decorre da distribuição em duas linhas das seis letras que formam o nome Leonor, em igual número. O último verso desta variação tem um espaçamento vertical maior em relação ao conjunto do texto, ocupando assim uma posição de destaque, como se indicasse uma chave para um eventual enigma gráfico: “LER LEO NOR”. A junção das letras da palavra “ler”, verbo que surge em primeiro lugar nesta chave, inscreve-se em segmentos de linhas diagonais que atravessam a repetição do padrão textual, em cada uma das três colunas que dão corpo à “Variação XIV”, e correspondem ao “hipograma” que Ana Hatherly extraiu do nome Leonor. A associação do movimento diagonal ao acto de leitura sintetiza graficamente o exercício que a poeta se propõe realizar sobre o mote camoniano: inventar novas formas de leitura dos textos através da dimensão visual da escrita.

Em seguida, a “Variação XV” apresenta uma silhueta de texto rectangular com treze versos, construída com recurso a caracteres de máquina de escrever e tirando partido da possibilidade de variação cromática oferecida por esse meio tecnológico. Todas as linhas são compostas por dois elementos textuais, uma série compacta de repetições da letra “a”, na forma minúscula e cor vermelha, e o nome “Lianor” de permeio, com a grafia antiga, na forma maiúscula e cor preta. À sucessão vertical dessas linhas corresponde a permutação do posicionamento das letras do nome da protagonista do mote camoniano, segundo um critério que permite manter a leitura vertical do alinhamento dessas mesmas letras. O conjunto destas deslocações desenha uma secção com limites diagonais no centro da mancha gráfica do texto. Por fim,

observa-se na última linha do texto que a série compacta de repetições da letra “a” é intercalada com a repetição da letra “n”, possibilitando que o nome Ana ressoe em torno de “Lianor” e componha a palavra que dá título ao “Livro III” de *Anagramático*. Assim, nesta variação, a distinção entre o espaço de “Lianor” e o espaço da sucessão da letra “a” é reforçada visualmente pelo uso diferenciado de outros elementos, como a cor e as formas maiúscula e minúscula dos caracteres tipográficos. É curioso ainda notar a coincidência de a cor vermelha que distingue a série compacta de repetições da letra “a” se encontrar também nas voltas que Camões construiu sobre o mote de Leonor, caracterizando a cinta e a fita de cabelo da protagonista.

No que diz respeito à “Variação XVI”, observa-se uma acumulação caótica de caracteres em *Letraset*, que se adensa em torno de um eixo vertical curvilíneo e rarefaz nas periferias, com letras e sinais repetidos, utilizando várias famílias de fontes, serifadas ou não, todas na forma maiúscula, com oscilações de pesos e corpos. As letras utilizadas não abrangem todo o alfabeto, recaindo sobretudo nos caracteres que compõem o nome Leonor ou Lianor. A proximidade entre as letras sugere a leitura de palavras em múltiplas direcções, como se essas mesmas letras fossem vértices de vários polígonos que confirmam a possibilidade de encontrar diferentes figuras geométricas onde Leonor se revela, ou diferentes caminhos que compõem o labirinto que conduz o leitor até Leonor. Além da chave hipogramática já oferecida por Ana Hatherly quando isolou o verbo “ler” em variações anteriores, durante estes percursos o olhar do leitor é convidado a descobrir novas palavras possíveis, que convocam outros idiomas, identificando-se, por exemplo, “lien”, “non”, “olor”.

De acordo com os termos utilizados por Ana Hatherly no programa, a “Variação XVI” trata-se de um exercício de “atomização concreta” que encontra paralelo em duas composições que integram o livro *O Escritor* (1975) – nas páginas 17 e 19 do livro. A primeira delas aplica o mesmo processo de acumulação caótica de caracteres *Letraset* em torno de um eixo, com maior densidade e abrangendo mais letras do alfabeto, e a segunda reduz significativamente o número de caracteres utilizado, cingindo-se às letras que compõem o nome Leonor e algumas variações, tais como Lianor e Eleonora. Esta segunda composição recorre ainda à marcação gráfica de pontos e dos segmentos de recta que os unem, com diversidade cromática, explicitando visualmente a geometria

de possíveis movimentos de leitura. Vale a pena convocar ainda o reconhecimento da expressão “LER NO AR” nesta segunda composição, por parte de Maria Filomena Molder, e as associações literárias e visuais que a filósofa faz com um verso de Mário de Sá-Carneiro (“É no ar que tudo ondeia! É lá que tudo existe!”) e com os desenhos de Paul Klee (2017, p. 75). Por fim, em termos visuais é importante ainda notar que a marcação do movimento vertical curvilíneo da “Variação XVI” faz recordar o “arco gestual elíptico” (1992, p. 96) identificado por Melo e Castro no poema visual “No Grande Espaço É Sempre Noite” de Ana Hatherly, anteriormente analisado.

Afirmando-se como atitude de ruptura que suprime o gesto da inscrição para revelar o suporte enquanto imagem, a “Variação XVII” poderá ser considerada como o único componente do 3.º segmento do 3.º desenvolvimento de “Leonorana”, uma vez que funciona como transição entre o tratamento tipográfico e o tratamento caligráfico dos elementos verbais desta sequência de variações que explora a dimensão visual da página de um modo mais aprofundado. Aqui o estatuto da página em branco é ampliado uma vez que a visibilidade do suporte se cinge ao espaço central, mantendo-se a inscrição do título da variação, no topo, e do número da página, na base. Assim, o branco nessa página poderá remeter simultaneamente para a ideia de interrupção entre sequências de variações, marcando uma diferença entre elas, e para a ideia de equivalência entre cheio e vazio, expondo o branco do suporte sobre o qual se imprimiria o texto. Para Carlos Pereiro, Ana Hatherly inicia um percurso com a “Variação XV” que “alcança na «Variação XVII (Afastamento por imagem absoluta)» o paroxismo, quando o branco, na integridade da sua ausência, substitui toda e qualquer referência semântica” (2012, p. 707). O ensaísta descreve ainda esse percurso como um “processo de rarificação nesse espaço de sombra” delimitado pelas “fronteiras indecisas do desenho e da escrita e no espaço de sutura do lisível e do legível” (p. 707).

Para prosseguir a reflexão sobre a “Variação XVII”, é necessário ainda ter em conta a indicação programática – “Afastamento por imagem absoluta” –, atentando nos dois conjuntos de variações que utilizam, respectivamente, as designações “afastamento” e “absoluto”. No que diz respeito ao termo “afastamento”, Ana Hatherly emprega-o mais duas vezes, para se referir a um distanciamento em relação ao tema camoniano, que alterna entre um exercício de negação do mote, através da

intensificação do uso da palavra “não” (“Variação XII”), e um exercício de escrita metapoética (“Variação XXX”), substituindo o mote pela “tematização dos próprios mecanismos da obra realizada”. Por sua vez, o termo “absoluto” surge mais sete vezes, como adjectivo – nas variações IX, XI, XIII, XIX e XXV – ou substantivado – nas variações XIV e XV –, consubstanciando as seguintes propostas: i) realização de diferentes abordagens textuais, seguindo as vertentes sonora (“Variação IX”), concreta (“Variação XIV” e “Variação XV”), visual (“Variação XIX”) e tipográfica (“Variação XXV”); ii) aplicação de critérios de selecção ao tema, como a circunscrição às palavras do mote camoniano (“Variação XIII” e “Variação XIV”). Deste modo, a indicação programática de “Variação XVII” poderá ser entendida como uma circunscrição exclusiva à imagem promovendo um distanciamento do tema e do texto. Ora, o afastamento do tema e do texto evidencia o vazio do espaço outrora ocupado pelas palavras, num exercício semelhante aos que Ana Hatherly realizou com a escrita lacunar, que pretendem explorar o silêncio no texto.

Para concluir a leitura do 3.º desenvolvimento, falta analisar ainda o 4.º segmento, que envolve as variações XVIII a XX e foi anteriormente descrito como dizendo respeito ao tratamento caligráfico dos elementos verbais. No entanto, a expressão “tratamento caligráfico” pode revelar-se insuficiente se não abranger qualquer tipo de desenho manual de letras, por oposição a um processo mecânico de impressão de caracteres. Só a pressuposição desta valência justifica a consideração da “Variação XVIII” neste 4.º segmento, uma vez que se detecta aí a existência de um traçado manual executado com instrumentos de apoio ao desenho técnico rigoroso. Para Carlos Pereiro, esta variação tem “virtualidades ideográficas cunhadas pelo concretismo brasileiro”, onde Ana Hatherly “constrói, de maneira simplificada e analógica, um paralelo ocidental do estilo caligráfico arcaico chinês do Grande Selo [...] que hoje ainda persiste nos carimbos dos artistas-calígrafos orientais” (2012, p. 708). Partindo do nome da protagonista do mote camoniano grafado como “Lianor”, Ana Hatherly optimiza a matriz construtiva do selo do calígrafo – uma moldura exterior, quadrangular ou rectangular, no centro da qual se inscrevem os caracteres da mensagem ou assinatura –, uma vez que faz coincidir a configuração da moldura com o desenho das letras do início e do fim do referido nome (ou seja, o “L” e o “R”), tornando-as legíveis através da introdução de alterações mínimas no tramo lateral direito desse

limite exterior: uma reentrância ao centro, que identifica a letra “R”, e uma interrupção na base, que permite diferenciar a letra “L”. Este exercício de desenho com os caracteres de “Lianor”, transformando-os num logótipo ou num logograma (como aqueles trabalhados pelo brasileiro Pedro Xisto), ambiciona alcançar uma regularidade geométrica, dado que os lados do quadrilátero a que corresponde a moldura têm aproximadamente a mesma dimensão e existe uma simetria quase exacta em relação ao eixo médio horizontal do ideograma. Como nota Rui Torres, a configuração da “Variação XVIII” poderá remeter o leitor para a imagem de um labirinto – forma visual e poética largamente estudada e trabalhada por Ana Hatherly, nomeadamente na investigação sobre os textos visuais do Maneirismo e do Barroco, que será retomada aquando da análise das variações referentes ao 7.º desenvolvimento –, construído com os espaços em branco que envolvem os caracteres do nome “Lianor” fechando-se sobre si mesmo (2014, p. 25).

O esforço de síntese deste labirinto icónico transforma-se num emaranhado de texturas caligráficas nas duas variações que encerram o 4º segmento e que pretendem alcançar a “ininteligibilidade” programática, maximizando a densidade dos traçados. Sobre as leituras visuais suscitadas pelas variações XVIII e XIX, vale a pena retomar as observações minuciosas de Carlos Pereiro:

Na “Variação XIX (Ininteligibilidade por semantização visual absoluta)”, a dinâmica gestual hatherlyana compõe com tinta preta sobre papel uma joyciana “escriturasura” que, na sua iteração e distorção miniaturizada, procura devir mais (in)inteligível do que a “Variação XX (Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta)”, que, com a grossa caligrafia seriada de “leonorana”, realizada com caneta de feltro sobre papel, em treze linhas com efeitos especulares e inversão de direcção de escrita e de leitura, prenuncia o tipo e/ou estilo de escrita ‘tubular’ que, noutras obras desenhadas posteriores cada vez se distancia mais dos significados logogramáticos (2012, p. 709).

É agora oportuno recordar que a atenção dada à materialidade de “Leonorana” por Carlos Pereiro, no âmbito do já citado artigo, se centra na análise da “visualidade de teor plasticizante” (2012, p. 707) identificada pelo investigador nas variações XV a XX, conciliando, por um lado, o impacto de Camões no trabalho da autora e no contexto da Po.Ex, e, por outro, as afinidades visuais existentes entre estas variações camonianas e outras obras de Ana Hatherly. A sequência eleita por Carlos Pereiro ocupa em exclusivo um lado da folha com uma variação (correspondendo sempre a páginas direitas de *Anagramático*), o que poderá ser entendido como uma estratégia para reforçar o estatuto de imagem destas variações, equiparando-as a certas publicações de texto corrido com estampas ilustradas que oferecem a possibilidade de serem destacáveis sem prejudicar a continuidade da leitura do referido texto.

No que diz respeito às afinidades entre “Leonorana” e outras obras visuais de Ana Hatherly, Carlos Pereiro convoca, no artigo em referência, o efeito de “*dripping* à Pollock” presente em poemas visuais da série *Leonor*, realizada entre 1964 e 1965, assim como outros exemplos caligráficos que utilizam o nome da protagonista do mote camoniano repetindo-se em “palavras-linhas contínuas” (2012, p. 710), como acontece na obra “Da Desigualdade Constante dos Dias de Leonor” (1975).

Com a conclusão da sequência de variações decorrentes do 3.º desenvolvimento é retomado o tratamento tipográfico da escrita, que será mantido até ao fim de *Anagramático*. Surgem agora dois exemplos de desenvolvimentos com apenas uma variação, designados por 4.º e 5.º e compostos, cada um deles, pelas variações XXI e XXII, utilizando todos como ponto de partida o mote camoniano.

A “Variação XXI” recorta-se numa silhueta rectangular compacta de letras maiúsculas, com dez linhas, complementada por uma outra linha de inscrição que se destaca no final do texto. Além do sincretismo temporal que subjaz à apropriação de um mote quinhentista por parte de uma autora do século XX, encontram-se nesta variação características que remetem para um outro período cronológico, a Antiguidade Clássica, disseminadas pelo conteúdo – as notações “SECULO AD” e “LAT” – e pela forma textual – a utilização exclusiva de maiúsculas e o desenho da fonte. Através desta amplitude temporal, Ana Hatherly convoca: i) por um lado, as afinidades que atravessam vários

séculos e estão patentes na solução tipográfica escolhida²⁷; ii) e, por outro lado, as diferenças entre épocas distintas, intensificando o contraste entre a Antiguidade Clássica e o momento da escrita da variação através da utilização de expressões como “AUTOMOVEL” e “LIANORIDADE 65”.

Tendo presente “a história da evolução das formas” (Hatherly, 2001, p. 375) que a autora cita a propósito da elaboração de *Anagramático*, “Leonorana” é apresentado como um repositório de exercícios que cruzam várias temporalidades, onde Ana Hatherly “observa, analisa, recria, desfigura e recompõe um considerável número de formas, algumas clássicas”, que incluem “o anagrama, o *hai-kai*, a cantiga de amigo, passando pela [...] poesia barroca e pelo poema concreto” (p. 376). Assim, o trabalho sobre os códigos visuais dos caracteres da Antiguidade Clássica presentes na “Variação XXI” justifica que este texto possa integrar o grupo dos “exercícios de estilo”, embora a autora defenda que as trinta e uma variações superam essa categorização, uma vez que as considera como sendo “textos autónomos, com forma própria, original” (p. 376). No que diz respeito às recomposições das formas poéticas identificadas, o anagrama é eleito como princípio compositivo estruturante em *Anagramático*, desdobrando-se nas restantes formas, com afinidades procedimentais entre si, e que são exploradas com resultados em número desigual. Tanto o *hai-kai* como a cantiga de amigo contam apenas com um exemplar por categoria, a “Variação V” e a “Variação IV”, respectivamente. Por sua vez, os processos poéticos de inspiração concreta são aplicados de um modo mais expressivo, nomeadamente nas variações VI, XIII e XVIII, verificando-se que a produção textual com matriz barroca é a mais profusa – este assunto será detalhado posteriormente, aquando da análise da “Variação XXXI”.

Quanto à “Variação XXII”, o texto é composto por dois blocos sobrepostos, de dimensão desigual. O primeiro bloco diz respeito à reconfiguração morfológica das palavras do mote, através de jogos parónimos, que, por sua vez serão novamente objecto de expansão e transformação no segundo bloco, com uma mancha gráfica mais

²⁷ “Graphic communication took shape in the Classical period in ways that directly connect to the present day. Basic design decisions about the way something looked as a function of what it communicated were everywhere apparent in the Classical world, and we still use the square majuscules of Romans for commemorative inscriptions” (Drucker & McVarish, 2013, p. 24).

extensa que retoma características formais e procedimentos usados no 2.º desenvolvimento.

O 6.º desenvolvimento, que abrange as variações XXIII a XXVI, propõe a combinação gráfica de duas formas textuais constituídas por: i) uma composição onomástica, com três linhas, surgindo o nome “Leonor” grafado por inteiro na segunda linha e apenas os três primeiros caracteres nas restantes; ii) uma composição discursiva, extensiva e persistente, com vinte e nove longas linhas sem pontuação, que parte de uma reflexão poética sobre o mote camoniano e o modo como a sua leitura permite conhecer e apreciar a beleza dos elementos que o constituem, nomeadamente “Leonor”. A “Variação XXIII” estabelece a combinação matricial legível das duas formas textuais, com a composição discursiva no centro do conjunto e duas formas onomásticas a pontuar o topo e a base do mesmo. Os textos posteriores, designados no programa como “variante[s] da XXIII variação”, efectuam dois tipos de alteração gráfica dessa matriz, interferindo na sua legibilidade, nos seguintes termos: i) geometria da combinação das duas formas textuais – na “Variação XXIV”, a composição onomástica é inscrita dentro da composição discursiva, provocando interrupções sistemáticas ao longo de dois eixos verticais ; ii) alinhamento do texto e espaçamento entre caracteres – na “Variação XXV”, a matriz legível é alinhada à esquerda e o espaçamento entre caracteres é suprimido e, na “Variação XXV”, o alinhamento da matriz legível é justificado com aumento do espaçamento entre caracteres. Assim, estes exercícios de desfiguração da matriz textual podem ser considerados como uma transposição gráfica dos mecanismos de apropriação e processos de conhecimento possibilitados por diferentes formas de leitura. É particularmente sugestiva a solução formal da “Variação XXIV” para pensar tanto a resistência da escrita à imposição de regras de codificação, como a resistência da leitura à imposição de regras de decifração, fazendo lembrar o caso dos “hipogramas” de Saussure, como exemplo da procura incessante da relação entre um motivo compositivo, a constatação da existência de fragmentos de uma “palavra-tema”, e uma regra compositiva não explícita, cuja impossibilidade de confirmação põe constantemente em causa a validade da evidência da “palavra-tema”.

No 7.º desenvolvimento, é aplicado um critério geral de permutação sistemática das letras que compõem o nome da protagonista do mote camoniano, ao longo de três

variações, da XXVII à XXIX, de acordo também com critérios específicos que limitam progressivamente o número de palavras resultantes em cada variação. Simultaneamente, são utilizadas características tipográficas para diferenciar os referidos critérios específicos, tais como: i) agrupamento dos resultados de cada operação de permutação em blocos de palavras sobrepostas, ordenados de acordo com alinhamentos ortogonais próprios a cada variação; ii) recurso à distinção entre letras maiúsculas e minúsculas para diferenciar o grupo de caracteres fixos do grupo de caracteres móveis em cada operação de permutação; iii) disposição de caracteres fixos ao longo de eixos verticais e diagonais.

Estas técnicas de disposição de caracteres baseadas em critérios permutacionais recuperam alguns princípios compositivos de textos visuais clássicos como o labirinto de letras cúbico, analisado por Ana Hatherly no estudo sobre os textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII, de 1983, nos seguintes termos:

Outra espécie muito particular de labirinto de letras é o poema cúbico, também por vezes designado por labirinto cúbico. [...] é uma composição acróstica, sem centro, em que o número de letras é igual em todos os lados [...]. Ilustrando esta técnica temos alguns exemplos na nossa Antologia, onde poderemos observar que o verso inicial, e geralmente único, é repetido com sucessivos desfasamentos, como se fosse escrito em espiral sobre um cilindro que rodasse. [...] Este princípio de transformação cinética que ilustra a importância do jogo óptico, é fulcral para a compreensão da arte do Maneirismo/Barroco (p. 114).

Com base nesta definição, é possível então distinguir dois modos genéricos de trabalhar a forma do labirinto em “Leonorana”, enquanto “labirinto de letras” ou enquanto “labirinto de linhas”, dependendo do desenho e da escala dos elementos textuais utilizados. O grupo dos labirintos de letras subordina-se à definição acima citada, abrangendo as variações XIV, XV, XXVII, XXVIII e XXIX. De acordo com o estudo de Ana Hatherly, pode ainda incluir-se neste conjunto a “Variação XXIV” uma vez que se assemelha às “figuras métricas”, de que é exemplo o poema *De Laudibus Sanctae Crucis*, de Hrabanus Maurus, com quatro cruzeiras inscritas num texto base (Hatherly, 1983a, pp. 92-93). Entendendo-se num sentido lato, a “Variação XVI” também pode ser inserida no

grupo em referência, uma vez que é necessário descobrir o traçado dos caminhos entre estas *lettere in libertà* que conduzem o leitor até Leonor. Por sua vez, com a designação “labirinto de linhas” pretende-se evidenciar a leitura gráfica do cheio/vazio dos elementos textuais, cujo desenho se assemelha à representação de uma construção labiríntica e abarca as variações XVIII, XIX e XX.

Finalmente, a sequência que diz respeito ao 8.º desenvolvimento é composta pelas duas últimas variações, XXX e XXXI, e utiliza a figura de Leonor como ponto de partida para reflexões metapoéticas sobre os exercícios de leitura do mote camoniano que Ana Hatherly realiza e se materializam através dos mecanismos de escrita de *Anagramático*. A “Variação XXX” apresenta-se como um texto discursivo extenso, com 32 longas linhas, sem utilização de pontuação, com “interferência por neologismos, aglutinações e des-colocação”, segundo o programa. É retomada a temática da confluência de tempos distintos no trabalho da escrita, também abordada na “Variação XXI”, embora assuma aqui novas formulações que implicam uma reflexão sobre o sujeito que escreve: “descrevo porque escrevendo o tempo/ inscreve-se nas linhas imaginárias”; “escrevo [...] para que se reconstrua o meu tempo de escrever realmente o que escrevo/ é o que escrevo e me descreve e me escreve e me descreve se escrevo leonor descrevo”.

Esta escrita torrencial dá lugar a uma versão mais compacta na “Variação XXXI”, aplicando um programa de “obscorecimento por logicização e submissão formal” que se materializa na forma do duplo acróstico (Preminger & Brogan, 1993, p. 8), uma vez que, além das linhas de leitura horizontais, a primeira e a última letra de cada verso surgem destacadas do corpo do texto, em maiúsculas, para formar a palavra “LEONORANA” na vertical. A combinação de uma reflexão sobre o exercício de leitura que parte da figura de “Leonor” com a utilização de uma forma clássica de texto visual, para terminar a sequência das “Trinta e Uma Variações Temáticas”, remete para exemplos anteriores, que exploram a conjugação entre o potencial permutacional dos caracteres de uma palavra-chave e a disposição desses caracteres de acordo com alinhamentos que criam várias direcções e sentidos de leitura em simultâneo – horizontais, verticais, diagonais, poligonais, curvas – e que se encontram nas variações XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII e XXIX. É possível complementar as afinidades gráficas que

existem entre as variações referidas e as formas clássicas de textos visuais que lhes subjazem – o anagrama, o acróstico e o labirinto de letras –, recorrendo novamente à investigação de Ana Hatherly:

A origem do anagrama e o processo de transformação que ele sofreu ao longo dos tempos é semelhante ao do acróstico. Atribuído aos hebreus, conhecido dos gregos e romanos, praticado largamente durante a Idade Média, reemerge fulgurante no Barroco (1983a, p. 185).

Quanto aos acrósticos em linhas perpendiculares ou em diagonais, deles é óbvio sobrevivente o conhecido jogo das palavras cruzadas, também relacionado com o labirinto de letras (p. 158).

Quanto aos labirintos de letras, em que o aspecto gráfico é mais destacado e está directamente relacionado com o princípio do acróstico, todos os retóricos afirmam ser necessário que o poeta decida primeiro quais as letras que quer nos lugares que convêm à formação das figuras que pretende compor, e que podem ser executadas numa variedade de formas. [...] Na nossa Antologia encontram-se numerosos exemplos deste tipo de composições, tanto no capítulo dos Labirintos como no dos Anagramas, pois muitas delas participam de ambas as formas, o que torna por vezes difícil a sua classificação (p. 113).

Apesar do estudo citado se centrar nos textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII, pretende traçar também uma genealogia histórica sintética da evolução daquelas formas, assim como das variantes das respectivas definições terminológicas, corroborando, deste modo, a já referida temática da confluência de tempos distintos no trabalho da escrita que se manifesta nas variações XXI e XXX.

CRUZAMENTOS MUSICAIS

Para ampliar as leituras do “Livro III – Leonorana”, torna-se oportuno reflectir sobre a dimensão visual dos elementos com características musicais utilizados nesta obra, elegendo, para o efeito, as variações, os desenvolvimentos e as diagonais. A pertinência destas considerações tem também em conta o interesse persistente pelo

campo musical demonstrado por Ana Hatherly, assim como o contexto geral das afinidades entre as Vanguardas musical e literária, nomeadamente na segunda metade do século XX.

Vale a pena começar por recuperar as palavras de Ana Hatherly sobre a sua relação com a música:

A ideia de “variação” tem origem na minha formação musical e, de certo modo, na tristeza que eu tenho de não ter podido seguir uma carreira como cantora lírica da música espiritual do período barroco. As Paixões de J. S. Bach e em geral a música dessa época, que estudei na Alemanha, são pilares essenciais na formação da minha sensibilidade. Mozart, Schubert, Haydn, e é claro, Beethoven (cuja biografia eu li na minha juventude, banhada em lágrimas) têm um lugar importante. Mahler só veio muito mais tarde. Schönberg, Berg e Webern, completaram o leque da minha sensibilidade musical. Mas esse leque é muito mais vasto. Eu estudei muito seriamente a música, sobretudo nos aspectos da composição e desse estudo me ficou o gosto pelo rigor e uma entranhada disciplina que, por exemplo nas “Rilkeanas”, se pode ver claramente. Mas em outras obras também. E até no meu comportamento em geral (2004, pp. 126-127).

Em detrimento da influência das obras de outros escritores, a autora reitera em diferentes entrevistas o papel fundamental que a sua formação musical clássica, com especialização no período do Barroco, desempenhou no seu trabalho literário e artístico, nomeadamente no que diz respeito ao estudo das formas e das técnicas de composição, onde sublinha a importância do princípio do “tema e variações”²⁸. O conjunto de

²⁸ “Não tive nenhum autor ou conjunto de autores que me influenciassem directamente. Veja: li Rilke nos anos 50 e nunca mais o li até à redescoberta pessoal que *Rilkeana* significa. Há influências de pensadores, sobretudo da cultura oriental que me formaram. A minha formação musical teve mais importância do que qualquer autor: quando escrevo variações sobre um autor (Camões, Joyce, Rilke, etc.) não significa uma influência, mas sim um exercício. [...] A música é comunicação transcendente e disciplina. Os músicos e os pensadores ensinaram-me muito; os escritores não. Mesmo Rilke, ou Keats, ou outros que eu ameji, não me influenciaram. Eu entro em diálogo com eles, o que é bem diferente” (Hatherly, 2004, pp. 144-145).

compositores citado por Ana Hatherly reflecte a amplitude dos seus interesses, uma vez que abrange também nomes que são uma referência no Modernismo musical da primeira metade do século XX, como Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern, da Segunda Escola de Viena. Na declaração acima transcrita estão ausentes alguns compositores que desenvolvem o legado deste primeiro Modernismo no período após a II Guerra Mundial, tais como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez ou John Cage, aos quais Ana Hatherly também dá atenção, como se verá oportunamente no presente capítulo. É importante ainda esclarecer que, embora a crítica mais recente ponha em causa a aplicação do conceito de Vanguarda (Samson, 2001), o presente trabalho adota esta terminologia para se referir ao conjunto dos compositores do Modernismo mencionados²⁹.

O contributo destes compositores de Vanguarda, no que diz respeito às inovações nas técnicas de composição e de notação musicais, assim como à redefinição do papel do intérprete, encontra-se em estreita relação com o experimentalismo literário e artístico, nomeadamente no caso da Poesia Concreta e de movimentos como o Fluxus, a Arte Conceptual e o Minimalismo, destacando-se a relevância da transposição literária do conceito de indeterminação definido por John Cage (Kotz, 2007, p. 62).

O investigador Pedro Reis, no estudo intitulado *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica* (1998), explicita qual a importância dos antecedentes musicais para a Poesia Concreta, nos seguintes termos:

“Estudei música e quis especializar-me em música barroca. Com essa arte aprendi a severidade e o desejo de segurança técnica que me ajudaram em tudo o que faço. Essa disciplina, esse rigor, foram-me inculcados na infância” (p. 149).

²⁹ “It was from this vantage point, predicated on the authority of an avant garde (understood as ‘the most advanced stage of the dialectic of expressive needs and technical means’, Paddison, 1996) that Adorno surveyed the entire history of Western music. Significantly, he distinguished between the spirit of the early 20th century avant garde and the New Music of the 1950s and 60s (Boulez, Stockhausen, Berio, Ligeti). This too as been labelled an avant garde, and some of its devices (multiple serialism, electronic composition, aleatory procedures and so on) described, often pejoratively, as ‘avant garde techniques’. Certainly New Music shared with early Modernism the commitment to a specialized, progressive and ‘authentic’ art, and to a ‘rhetoric of endless innovation’ (Williams, 1989)” (Samson, 2001, p. 246).

A poesia concreta tem, portanto, antecedentes literários, plásticos, musicais e até cinematográficos e, na opinião de [Angél] Crespo e [Pilar Gomez] Bedate, é até com a música que a poesia concreta tem mais paralelo. De facto, a abolição da frase musical discursiva realizada por Webern e a sua substituição por sons, separados uns dos outros mas com capacidade de produzir uma emoção estética por mera justaposição, corresponde precisamente à abolição da frase sintáctica e à substituição dos nexos gramaticais por espaços em branco encarregues de unir ou separar as palavras (p. 69).

Sobre as afinidades entre a música de Vanguarda e as práticas artísticas do pós-guerra, a norte-americana Liz Kotz demonstra, no livro intitulado *Words to Be Looked At*, como a linguagem adquire um papel de protagonista nessas inter-relações (p. 7), organizando o desmantelamento das convenções da notação musical levada a cabo pelos compositores do Modernismo em dois grupos: i) um fetichista – “the fetishization of the mark as a beautiful, handcrafted inscription, a unique object that resists translation or transcription to present fundamentally ‘unreadable’ signs for visual contemplation”; ii) outro instrumental – “the instrumentalization of the communicative function made possible by abandoning the specialized class of musical inscriptions in favor of standardized, everyday, vernacular languages that presumably can be read by all” (p. 54).

No caso de Ana Hatherly, o seu trabalho sobre a poesia visual explora o primeiro caminho enunciado por Liz Kotz, ou seja, aquele designado por fetichista, estabelecendo assim mais uma forma de se relacionar com o contributo dos compositores de Vanguarda.

A atenção que esta autora portuguesa dedica directamente à música de Vanguarda concretiza-se por três vias: i) através da divulgação e/ou participação em iniciativas da poesia experimental portuguesa em colaboração com músicos de Vanguarda, como Jorge Peixinho e Jorge Lima Barreto – como exemplos deste tipo de iniciativas feitas em conjunto com Jorge Peixinho refere-se o lançamento das revistas

Operação -1 e -2, entre 1967 e 1968, em Lisboa e no Porto, que Ana Hatherly integrou³⁰, e a performance “Concerto e Audição Pictórica”, realizada em 1965, em Lisboa, sobre a qual Ana Hatherly escreveu uma crónica para o *Diário Popular*, ainda que não tenha participado como intérprete (Hatherly, 2009, pp. 126-128); ii) através da reflexão teórica sobre o experimentalismo poético – destacando-se as aproximações entre a Poesia Concreta e a música³¹, particularizando na já citada relação entre a escrita lacunar e a música concreta (Hatherly, 2001, p. 19 e p. 22); iii) através da divulgação musical, em programas de rádio e televisão ou redigindo notas críticas sobre concertos para a imprensa – o livro *Obrigatório Não Ver* (2009) colige documentação escrita sobre alguns destes trabalhos, onde se encontram comentários aos compositores Jorge Peixinho, John Cage e Karlheinz Stockhausen.

Apesar de Ana Hatherly afirmar ter uma ligação intensa com a música, que estudou aprofundadamente e que reconhece como sendo uma dimensão constitutiva do seu trabalho literário e artístico, esta autora só analisa pontualmente a relação entre poesia e música – de que a emissão do programa *Binário* intitulada “Relações entre a Poesia e a Música” é um exemplo (Hatherly, 2009, pp. 77-79) –, não empregando o seu virtuosismo teórico a desenvolver uma investigação ampla sobre este tema. Há, no entanto, alguns estudos de outros autores sobre a presença da música na obra literária de Ana Hatherly, nomeadamente os seguintes artigos: i) “La Vibration Perdue – Autour d’une Esthétique du Son Chez Ana Hatherly” (2005-2006), de Catherine Dumas; ii) “La Tessiture du Temps. La Musique des Textes de Ana Hatherly” (2017), de Ana Margarida Paixão; iii) “Anagregoriana” (2019), de Ana Marques Gastão.

O artigo de Catherine Dumas pretende demonstrar de que modo aquilo que identifica como a estética verbal da autora, composta pela “vibração perdida”, o “som

³⁰ No lançamento em Lisboa houve a apresentação da “Conferência-Objecto” (Hatherly & Castro, 1981, pp. 66-68).

³¹ Sobre a aproximação entre a poesia concreta e a música, vale a pena atentar no artigo “O Idêntico Inverso ou”, onde Ana Hatherly resume o propósito da poesia concreta nos seguintes termos: “Reduzir a música a ritmo, o pensamento a esquema, a palavra a substantivo: eis a poesia concreta. E a trilogia de toda a criação poética aparece assim mais uma vez demonstrada” (Hatherly & Castro, 1981, p. 91). No que diz respeito às investigações dos poetas concretos sobre este tema, salienta-se o artigo “Com Haroldo de Campos”, escrito após a passagem do poeta por Lisboa na década de 1970 (Hatherly, 2009, pp. 111-113).

reencontrado” e a “imposição da voz” (2005-2006, p. 100), está patente na poesia de Ana Hatherly. A perda do som e da voz é apresentada como uma marca que atravessa toda a poesia hatherlyana (citando-se *A Idade da Escrita*, *O Pavão Negro* e *Rilkeana*) e justifica a prática do texto visual como um modo de afirmação de uma palavra muda (p. 94), colocando a possibilidade de existência de voz no poema apenas no lado do leitor (p. 95). Esta marca é associada à decisão de abandonar a vocação musical que Ana Hatherly se viu forçada a tomar na juventude, demonstrando-se uma mudança de perspectiva no seu trabalho tardio (referindo-se *Itinerários*), através da glorificação do som (p. 93).

No que diz respeito à presença da música na obra de Ana Hatherly, Catherine Dumas salienta a importância do princípio compositivo do “tema e variações” (exemplificando com poemas de *A Idade da Escrita* e o livro *Rilkeana*), a escrita sobre a experiência musical de escutar determinados compositores (mencionando poemas de *Itinerários*) e a identificação do riso como o sobrevivente sonoro da desconstrução do mundo (realizando um paralelo musical com o romance *O Mestre*, que também aborda o desmantelamento da estética romântica das obras de Beethoven pelo evento da música atonal). Este riso é também entrevisto por Catherine Dumas nos desenhos de *A Escrita Natural*, que são lidos pela investigadora como uma maneira lúdica de reencontrar uma articulação sonora numa partitura quebrada (p. 99).

Por sua vez, no segundo artigo mencionado, “La Tessiture du Temps. La Musique des Textes de Ana Hatherly”, Ana Margarida Paixão analisa obras poéticas da autora que resultam da associação entre novas formas de trabalhar o espaço-tempo e princípios de escrita musical (2017, p. 4), tendo como ponto de partida uma reflexão filosófica sobre os vários tempos convocados por textos graficamente representados numa página de um livro ou de uma partitura (p. 1), que se desdobram entre o tempo da própria obra (intratextual), o tempo performativo (extratextual) e os tempos dos outros textos para os quais a obra remete (intertextual). Este modo de conceber a inscrição do texto na página reclama a ideia de notação, embora esta designação surja apenas para especificar um tipo de exploração feita por Jorge Peixinho, em algumas composições, e pelo poeta Melo e Castro, em alguns poemas visuais (p. 6).

Neste enquadramento teórico, a investigadora compara o trabalho de Ana Hatherly (referindo “Noite Canto-te Noite”, “Leonorana”, “A Detergência Morosa”, *O Mestre, Joyciana, Rilkeana*) com o de Jorge Peixinho (citando *Collage, Ciclo Valsa, Music Box, Canto da Sibila* e *Novo Canto da Sibila*), demonstrando como a poeta transpõe para a escrita literária os seguintes métodos de experimentação musical usados pelo compositor: heterogeneidade; montagem; questionamento da produção de sentido; exploração de novos timbres e sonoridades experimentais; ironia; citação e auto-citação; utilização do silêncio; aleatório; nova relação com a página (p. 5).

A investigadora aborda também a relação entre outros aspectos musicais e a obra literária de Ana Hatherly, nomeadamente no que diz respeito à referência a peças musicais escritas para homenagear o seu trabalho (*Três Momentos para Ana Hatherly* de João Madureira), à inclusão de compositores como objectos dos seus textos e à utilização do princípio do “tema e variações” nos seus poemas (contextualizado nos estudos sobre retórica e analisado em “Leonorana”, *Joyciana*, “A Detergência Morosa” e “*Cantata para a Maldade Semântica*”). A propósito de “Leonorana”, é dado relevo a questões temporais que as variações levantam – a “Variação XXX” associa a escrita do texto à escrita do tempo e as variações XIX e XX desenham linhas que representam uma duração impossível de concretizar num tempo performativo devido à ilegibilidade do texto (p. 8).

Finalmente, entre as várias conclusões elaboradas por Ana Margarida Paixão sobre a obra de Ana Hatherly, destaca-se o entendimento deste trabalho como uma proposta de fusão entre literatura, música e outras artes através de linhas temporais múltiplas (p. 11).

O terceiro artigo mencionado, com o título “Anagregoriana”, defende que o trabalho poético visual de Ana Hatherly resulta da “história das ideias, das religiões, da música e das artes, não só no sentido de uma erudição, mas de uma praxis conhecedora da pansemiótica cabalística, da arte combinatória e seus aspectos permutacionais” (Gastão, 2019, p. 43), centralizando a sua análise em “Alfabeto Estrutural” e *Mapas da Imaginação e da Memória*. Assim, Ana Marques Gastão expõe afinidades processuais e visuais entre estes trabalhos de Ana Hatherly e outros exemplos provenientes do campo musical (p.e. os sistemas de notação do canto gregoriano, do coral bizantino, das

coreografias barrocas, dos manuscritos de John Cage), da tradição mística (p.e. os 72 nomes de Deus do alfabeto hebraico, o cubo real dos pitagóricos) e das artes (p.e. a relação entre ponto-linha-plano em Kandinsky, a potencialidade do mínimo de Klee, os *combine-paintings* de Rauschenberg). Considerando que “[é] com os ouvidos que se lê a maior parte dos poemas visuais de Ana Hatherly” (p. 51), a investigadora junta às obras mencionadas os títulos “Leonorana” e *Joyciana*.

Assim, re(as)sumindo, para a presente investigação sobre as repercussões visuais dos elementos musicais na obra de Ana Hatherly, são relevantes os seguintes contributos dos artigos citados: i) no caso de Catherine Dumas, importa a relação entre a estética do som e a palavra muda, que será aprofundada no capítulo sobre a poesia visual da autora; ii) no caso de Ana Margarida Paixão, importa a aproximação entre as metodologias de experimentação utilizadas por Ana Hatherly e Jorge Peixinho; iii) no caso de Ana Marques Gastão, importa a capacidade de visualizar diversas pautas nos trabalhos da autora em estudo, ou seja, encontrar “o lugar das notas sobre linhas paralelas e entre linhas invisíveis” (2019, p. 46).

Antes de iniciar a reflexão sobre as definições musicais de três elementos fundamentais em “Leonorana”, que consistem na utilização de variações, desenvolvimentos e diagonais, vale a pena registar que o compositor de Vanguarda Iannis Xenákis realizou uma peça musical, no começo da década de 1980, com base nas referidas variações que Ana Hatherly elaborou sobre o mote camoniano. De acordo com a autora, essa peça terá sido apresentada no Porto e, à data da organização do livro *Obrigatório Não Ver*, não foi possível localizar registos dessa composição (Hatherly, 2009, p. 82 e p. 102). O interesse por “Leonorana” demonstrado pelo compositor grego, com conhecimentos em matemática por via da sua formação em engenharia e arquitectura, acaba por ser significativo na medida em que, simbolicamente, faz confluir nesta obra de Poesia Experimental várias disciplinas de matriz estrutural³². No sentido

³² Sobre a relação entre estas disciplinas e o estruturalismo, vale a pena recuperar as palavras de Ana Hatherly, no artigo “Estrutura, Código, Mensagem”, de 1967: “Pode dizer-se, por exemplo, que a música é por definição estrutural, como a arquitectura, que por exemplo a crítica literária foi sempre estrutural ou estruturada e que na verdade os artistas, cientistas e filósofos praticaram desde sempre um método estrutural: isso ainda não nos autoriza a concluir que fossem sem dúvida estruturalistas e na verdade utilizassem o método estrutural. Porque existe uma enorme diferença entre praticar um acto com toda

inverso, é necessário sublinhar que outros princípios compositivos utilizados por Ana Hatherly em “Leonorana”, como os anagramas e a permutação, fazem parte também dos processos explorados pelos músicos de Vanguarda – para o primeiro princípio, destaca-se, como exemplo, a obra de Maurício Kagel intitulada *Anagrama*, composta entre 1955 e 1958³³; para o segundo, chama-se a atenção para o carácter permutacional das técnicas serialistas³⁴.

Começando pela definição musical de variação, e tendo em conta a abordagem que já foi feita no presente trabalho aquando da análise dos procedimentos de escrita programática utilizados por Ana Hatherly, vale a pena aprofundar a reflexão sobre o uso literário desta técnica convocando o estudo feito pelo investigador Calvin S. Brown, do campo da melopoética, publicado em textos que datam de 1948 (o capítulo “Theme and Variations”, incluído no livro *Music and Literature – A Comparison of the Arts*) e 1978 (o artigo “Theme and Variations as a Literary Form”), ainda que este trabalho não esteja de todo ligado às práticas poéticas experimentais ou de Vanguarda. No texto de 1948, Calvin S. Brown começa por afirmar que pretende investigar as semelhanças estruturais e influências recíprocas entre literatura e música, elencando, de seguida, as dificuldades que este propósito acarreta no caso da forma musical designada por “tema e variações”.

O primeiro problema diz respeito à extensão (*length*), uma vez que nos exemplos musicais, por regra, a duração temporal de cada variação não difere da duração do mote, verificando-se, por sua vez, que nos exercícios poéticos não é possível respeitar esta proporção, dado que as variações costumam ampliar a extensão inicial do tema.

a consciência possível do seu alcance e praticar esse mesmo acto inadvertida ou involuntariamente” (Hatherly & Castro, 1981, p. 135).

³³ “[...] Mauricio Kagel’s choral piece *Anagrama*, composed in Buenos Aires and Cologne between 1955 and 1958, which is based on the Latin palindrome “*In girum imus nocte et consumimur igni*” (“We circle by night and are consumed by fire”), whose twelve syllables render it a suitable vehicle for systematic manipulation in several languages according to, but also in ironic reference to, the serial manipulation of the twelve tones of the tempered scale” (Pepper, 1997, p. 43).

³⁴ “Um dos primeiros desenvolvimentos, que começou a manifestar-se ainda antes de 1950, foi o “serialismo total”, ou seja, a extensão do princípio das séries de Schoenberg a outros parâmetros para além da altura. Se as doze notas da escala cromática podiam ser seriadas, como fizera Schoenberg, também podiam seriar-se os factores de duração, intensidade, timbres, textura, pausas e assim sucessivamente. Contudo, enquanto nos séculos XVIII e XIX todos estes elementos – em particular os que dizem respeito à melodia, ao ritmo e à harmonia – eram convencionalmente interdependentes (havendo certas formas consagradas de os combinar entre si), agora podiam ser considerados como simplesmente permutáveis” (Grout & Palisca, 1997, p. 743).

Assim, para Calvin S. Brown, a transformação de um tema de duas linhas numa variação poética de uma página equivale a utilizar um tema musical de outro autor para a composição de uma fuga (1948, p. 131).

O segundo problema apontado pelo investigador norte-americano está relacionado com a necessidade de cada variação ter algo que a individualize, para que possa autonomizar-se do conjunto, sem se transformar numa mera modificação do tema inicial ou num desenvolvimento sistemático, aconselhando a alteração de parâmetros da forma poética, como a métrica, a rima e a composição estrófica (p. 131).

Se, por um lado, Calvin S. Brown critica os poetas que recorrem à técnica do “tema e variações” sem se esforçarem por respeitar as características específicas desta forma musical, por outro lado, afirma que os resultados poéticos em que reconhece maior interesse dizem respeito à realização de uma versão posterior de um poema inicial, sem qualquer analogia musical e funcionando de um modo independente – sobre este aspecto cita a obra poética de Hölderlin.

Por fim, o terceiro problema diz respeito à manutenção do interesse do leitor, uma vez que a variação poética pode redundar numa repetição da mesma ideia dita de outra forma sem revelar nada de novo, o que, segundo o autor, não acontece no caso musical porque o interesse reside precisamente na capacidade de reconhecer o padrão temático em novas formas (pp. 132-133). Como exemplo literário que resolve bem esta questão, Calvin S. Brown refere o livro de Robert Browning intitulado *The Ring and the Book*, de 1868, uma vez que nele o poeta concebe cada variação como uma forma de desvendar novos elementos do tema central (p. 134).

No texto de 1978, o investigador norte-americano aprofunda e detalha a análise apresentada anteriormente, nomeadamente no que diz respeito às definições propostas e aos exemplos musicais e literários utilizados – no âmbito musical contam-se: *Sonata para Piano N.º 11 (K 331)*, de Mozart; *Variações Diabelli*, de Beethoven; *Quinteto “A Truta”*, de Schubert; *The Harmonious Blacksmith* de Handel; *Andante da Quinta Sinfonia*, de Beethoven; *Variações sobre um Tema de Haydn*, de Brahms; *Passacaglia e Fuga em Dó Menor*, de Bach. Vale a pena recuperar a definição de “tema e variações” oferecida por Calvin S. Brown neste texto:

The basic structure consists of a theme followed by a set of variations on it, normally falling into a distinct section for each variation. Anything in the original theme may be varied, and anything may be left unchanged. Thus the variation may be in the accompaniment, counterpoint, harmony, melodic line, meter, mode, tempo, orchestration, or any combination of these and other various musical elements. [...] The only real limitation on what can be done in a variation is that it should be recognizable as one.

Each variation is a consistently different version of the theme (2000, p. 237).

Após apresentar esta definição, Calvin S. Brown chama a atenção para outros cuidados a ter na composição das variações, que dizem respeito à evolução da sequencialização – da versão simples à elaborada, para que o ouvinte se familiarize com o tema – e às soluções para a conclusão do conjunto – regressando a formas que progressivamente se aproximam do tema original ou optando por uma secção final tão distinta das variações precedentes que só pode anunciar o seu termo (p. 238).

O elenco de técnicas literárias disponíveis para aplicar o princípio compositivo musical em análise é, de seguida, alargado às seguintes opções: “It is also possible, of course, to vary overall sound-patterns, general content, tone, point of view, diction, and a number of other elements, singly or in combination” (p. 242). Sobre a importância do reconhecimento de um padrão, o investigador acrescenta ainda:

The average person learns and remembers a tune far better than he does a poem. [...] Because of this difference it is necessary for literary variations to depart more conspicuously from their theme than musical ones must, for otherwise they will not be recognized as variations, but will simply produce an effect of prolixity and repetition. And since the words are not likely to be remembered with any usable accuracy, the variation has to be something that readers will remember, such as rhythm, tone, imagery, or pure intellectual content (p. 242).

A pertinência de trazer o contributo deste autor para o presente estudo justifica-se sobretudo porque o investigador se baseia na análise da transposição poética de

estruturas musicais utilizadas por compositores que Ana Hatherly cita como referências para a sua formação musical clássica, através de quem a autora terá exercitado o princípio do “tema e variações”. Assim, as dificuldades apontadas por Calvin S. Brown são tidas em conta por Ana Hatherly, ainda que, como seria de esperar numa atitude experimentalista que pesquisa novas formas de produção poética, as soluções encontradas pela autora não sigam as recomendações de reciprocidade formal estrita no plano interartístico defendidas afincadamente pelo investigador.

No que diz respeito à manutenção da proporcionalidade entre a extensão dos textos do mote e das variações, Calvin S. Brown coloca a dimensão temporal da extensão do texto num primeiro plano, que se refere à duração da leitura do poema, presumindo que a mancha tipográfica corresponde a uma articulação convencional de uma sequência linear de palavras. Deste modo, fica excluída a possibilidade de trazer para o primeiro plano as dimensões espaciais e visuais da extensão do texto, que sugerem modos não convencionais de realizar a leitura, tal como sucede com peças musicais compostas de acordo com o princípio da indeterminação que permitem ao intérprete definir vários modos de execução. Neste caso, cada variação pode ser considerada como um conjunto com diversas densidades de signos e sobreposições de linhas de leitura, ocupando um suporte físico sempre com as mesmas dimensões, onde diferentes vozes podem interpretar o registo sonoro das palavras, sequencialmente ou em simultâneo, possibilitando até condensar distintas densidades de texto na mesma duração de leitura – o que remete também para a “complexidade polifónica” identificada por António Preto em “Leonorana”³⁵.

Assim, se a manutenção da extensão dos textos das variações for entendida num sentido estrito, não acrescentando nem diminuindo as palavras existentes no mote, então Ana Hatherly inclui este parâmetro no conjunto dos elementos manipuláveis da forma poética (como a rima, a métrica, a composição estrófica, etc.), cuja alteração

³⁵ “Apoiando-se nas investigações de Saussure sobre o anagrama latino (sistematizadas por Jean Starobinski em *Les Mots sous les Mots*”), Ana Hatherly decompõe e reestrutura o texto de Camões, não apenas na sua linearidade sintagmática, mas em toda a sua complexidade polifónica. Analisando a estrutura sonora do vilancete e realizando desdobramentos sucessivos de simultaneidade múltipla do discurso suportados, não num qualquer sentido latente, mas na materialidade das unidades diferenciais da linguagem, a autora torna patente a condição *hipogramática* do discurso (o texto dentro do texto)” (Preto, 2005, p. 187).

permitirá dar resposta às outras duas questões levantadas por Calvin S. Brown, que se prendem com a individualização de cada variação e com a compatibilização entre o reconhecimento do tema e a evitação da redundância. Por seu turno, as variações que estão mais próximas da extensão do texto do mote são importantes para a leitura de conjunto, uma vez que o seu posicionamento marca, por vezes, o culminar de um percurso de síntese progressiva após uma proposta inicial de desenvolvimento do mote, facilitando a percepção da transição entre as diferentes sequências de variações.

No que diz respeito à autonomia de cada variação em relação ao conjunto, Ana Hatherly, aquando da polémica com Nelson de Matos a propósito da edição de *Anagramático*, utiliza este argumento para justificar a validade do seu processo de trabalho sobre as formas poéticas, defendendo que a prossecução desta autonomia é também um motivo para considerar que as variações “não são, todavia, apenas exercícios de estilo” (Hatherly, 2001, p. 376).

Finalmente, sobre a terceira preocupação de Calvin S. Brown, que se prende com a manutenção do interesse do leitor, através do reconhecimento do padrão temático enquanto simultaneamente se revela algo de novo nas variações, salienta-se, por um lado, a pertinência da escolha de um mote popular de Luís de Camões³⁶, o que possibilita rapidamente a sua identificação noutras configurações poéticas sem que esses novos textos percam autonomia, e, por outro lado, a exploração de princípios de fragmentação e recomposição existentes no hipograma, com o objectivo de descobrir novas palavras com base nas palavras do tema.

Para concluir a análise da utilização do “tema e variações” na obra “Leonorana”, vale a pena convocar outros exemplos de aplicação do mesmo princípio compositivo por autores do experimentalismo. Para o efeito, elege-se o contributo do norte-americano Emmett Williams, poeta concreto e artista do movimento Fluxus, que participou em

³⁶ No argumentário da polémica com Nelson de Matos já mencionada, a justificação dada por Ana Hatherly para a escolha do mote privilegia a dificuldade: “Sei que escolhi um dos temas mais populares da poesia portuguesa. Foi precisamente por isso que o preferi, por ele ser um dos mais conhecidos, divulgados, vulgarizados, portanto e aparentemente, aquele que ofereceria em princípio menos possibilidades de reintegração, ou seja, mais dificuldades” (Hatherly, 2001, pp. 376-377).

iniciativas da Vanguarda musical na Europa do pós-guerra, cujo impacto na sua actividade poética é descrito da seguinte forma:

It was also in Darmstadt, in the late Fifties and early Sixties, that I took a deep plunge into contemporary music, at the annual Ferienkurse für Neue Musik. The compositional methods of Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Pierre Boulez, Luigi Nono and Henri Pousseur had a profound effect on my efforts to work with words and letters in a new way, as the raw materials of a new kind of poetry that would reflect the experimental tradition of the non-literary arts (Williams, 1981, p. 11).

Entre 1981 e 1982, a exposição intitulada *Schemes & Variations* é apresentada em Haia e Berlim, com o objectivo de reunir apenas obras seriais realizadas por Emmett Williams, excluindo o trabalho no âmbito do concretismo. O papel desempenhado pelas variações nas obras seriais é definido pelo autor no livro publicado por ocasião desta mostra:

The most important part of the process of making art is the desire to understand the process of making art. I like to see, and I like to show, the bare bones of the process. In most of my serial works, the variations are only steps towards the last picture in the series – but the last picture, without the variations that lead up to it, is not enough. The series must be looked at as a whole. Yes, following the process from beginning to end is really what the work is all about (1981, p. 11).

Esta exploração das variações por parte de Emmett Williams terá também interessado a Ana Hatherly, uma vez que existe um exemplar desta publicação na colecção da autora pertencente à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian³⁷.

Para o presente trabalho serão tidos em conta apenas aqueles conjuntos de variações incluídos no livro que recorrem a elementos textuais, sendo possível distinguir dois caminhos: i) através da utilização estrutural da cor – em *13 Variations on 6 Words*

³⁷ Com a cota AHP 6434.

of Gertrude Stein (1959-1965)³⁸, *Letters to Ay-O* (1976-77)³⁹ e *Graphic Portraits* (1978)⁴⁰; ii) através da utilização de procedimentos degenerativos com a fotocopadora para criar distorções electroestáticas – em *Eros* (1979)⁴¹, *Shakespeare's XXXth* (1979)⁴² e *A-Journey* (1979)⁴³. A referência à esfera musical patente no conceito de variação encontra-se também na utilização da expressão *suite*⁴⁴, a que Emmett Williams recorre para designar diferentes conjuntos de variações.

No que diz respeito à utilização estrutural da cor (Williams, 1981, p. 15), os dois primeiros exemplos aplicam o mesmo procedimento a um tema comum, um verso de Gertrud Stein com seis palavras (“when this you see remember me”), embora no segundo conjunto esse verso seja usado também numa versão traduzida para japonês. O procedimento gerador das variações implica, primeiro, a atribuição de uma cor para cada uma das seis palavras do verso, e, depois, a acumulação progressiva de repetições das palavras do tema ao longo de cada variação, construindo padrões ou geometrias que se densificam até a sobreposição de cores e palavras se tornar numa mancha indistinta e ilegível⁴⁵.

A versão de *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein* apresentada na exposição do catálogo em referência diz respeito à colaboração de Emmett Williams, em 1965, com as edições Mat-Mot, que consiste numa impressão *offset* sobre um cartão desdobrável em acordeão – no texto introdutório que acompanha esta edição, o autor

³⁸ V. Anexos, Fig. 17 a 20, pp. xxiii-xxvi.

³⁹ V. Anexos, Fig. 21, p. xxvii.

⁴⁰ V. Anexos, Fig. 22, p. xxviii.

⁴¹ V. Anexos, Fig. 23, p. xxix.

⁴² V. Anexos, Fig. 24 a 25, pp. xxx-xxxi.

⁴³ V. Anexos, Fig. 26 a 27, pp. xxxii-xxxiii.

⁴⁴ “Em princípio, a suite nada mais é que uma série instrumental de danças de carácter diferente, vivas umas, pausadas outras, mas ligadas entre si pela tonalidade. O número e qualidade destas danças variou bastante, nunca se tendo portanto obtido um verdadeiro tipo de suite. [...] Nos tempos modernos a suite tomou, como era natural, expressões mais livres, conservando das formas primitivas apenas o ar de família. Hoje fazem-se suites, ou dá-se o nome de *suite*, até a fragmentos de ópera ou bailados, cuja ligação se justifica apenas pelos contrastes de movimentos, unidade tonal e colorido” (Borba & Graça, 1999, pp. 602-603, Vol. II).

⁴⁵ “The words and colors fused, and disappeared into the picture. ‘When this you see remember me’ could no longer be seen, only remembered” (Williams, 1981, p. 15).

reconhece o potencial polifónico desta obra⁴⁶. Já o conjunto intitulado *Letters to Ay-O* foi realizado com carimbos sobre folhas soltas, contabilizando 16 na língua japonesa e 15 na língua inglesa.

Entre o conjunto realizado na década de 1960 e o conjunto produzido na década seguinte emergem ainda as seguintes diferenças: i) substituição dos padrões aleatórios do primeiro conjunto por geometrias rigorosas no segundo⁴⁷; ii) alteração da cor afecta a cada palavra em cada variação do segundo conjunto; iii) divisão do segundo conjunto em duas *suites*, a primeira em japonês e a segunda em inglês, sendo que a ordenação da segunda *suite* é composta no sentido inverso, ou seja, da mancha ilegível até ao surgimento de apenas uma repetição das palavras do tema.

Finalmente, o terceiro exemplo da utilização estrutural da cor por Emmett Williams, intitulado *Graphic Portraits*, desenvolve um processo distinto daquele aplicado nas variações sobre o verso de Gertrude Stein, tanto no que diz respeito ao modo como se estabelecem a distribuição do texto na página e a relação do texto com a cor, como no modo como se apresentam e constroem as leituras visuais. Assim, no que diz respeito à distribuição do texto na página, as densificações progressivas de padrões das variações steinianas são substituídas por uma grelha fixa, comum a todos os retratos gráficos, onde a primeira linha, composta pelas letras do alfabeto, estabelece o alinhamento vertical para a marcação de pontos cuja ordem de leitura se organiza em níveis horizontais, de cima para baixo, permitindo referenciar as letras que decifram o nome de cada retratado, assemelhando-se a um cartão perfurado utilizado nos primórdios dos computadores. Do ponto de vista do tratamento cromático, nas variações steinianas, uma cor específica tinge directamente os caracteres que formam cada palavra do verso, distinguindo essas palavras em cada variação, enquanto nos retratos gráficos, cada cor unifica uma constelação de pontos, cuja decifração alfabética corresponde ao nome de um retratado, facilitando a sua individualização visual no

⁴⁶ “But I have also heard it in my mind’s ear as a choral work for 24,576 voices: a number hardly fantastic when one recalls that Villa-Lobos was able to muster a choir of ten thousand voices for patriotic panegyrics” (Williams, 1965).

⁴⁷ “But this time, the randomness of the 1959 version gives way to a severely systematic scheme, and the progressive doubling of the word/color patterns yields a succession of kaleidoscopic images and swirling mandalas. It is a much longer poem, too. The two suites taken together comprise more than a half million words” (Williams, 1981, p. 88).

retrato final de conjunto. Estas opções têm consequências distintas na relação entre palavra e imagem. Por um lado, as características das variações steinianas propõem um percurso que vai trazendo a dimensão visual da composição para o primeiro plano de leitura, ainda que a protagonista das variações iniciais seja a dimensão textual. Por outro lado, a dimensão visual da leitura dos retratos gráficos mantém-se sempre em primeiro plano ao longo do conjunto das variações, uma vez que interpretação da dimensão textual nunca é imediata.

No que diz respeito à exploração que Emmett Williams faz da distorção electrostática, vale a pena começar por explicitar em que consiste o procedimento degenerativo presente nos três conjuntos de variações já referidos – *Eros* (suite de 5 serigrafias), *Shakespeare's XXXth* (suite de 5 serigrafias) e *A-Journey* (suite de 10 serigrafias). Afirmando-se como uma técnica representativa da *Copy Art*, a degeneração escolhe uma imagem matriz para produzir consecutivamente uma nova fotocópia tendo como base a última cópia que se realizou, o que provoca um desgaste gráfico paulatino da imagem original (Alcalá Mellado & Ñiguez Canales, 1986, p. 161). As obras citadas de Emmet Williams foram realizadas com uma fotocopadora Xerox 3100 (Williams, 1981, p. 157) e o processo iterativo de cópia da cópia foi combinado com ampliações sucessivas.

Com estes exercícios, o autor pretende levar ao limite o funcionamento padronizado da máquina, reintroduzindo no circuito de reprodução as deturpações inerentes a cada cópia, para descobrir o potencial criativo das novas imagens obtidas⁴⁸. Ainda que este procedimento mecânico e regular seja aplicado, nos casos em estudo, a materiais textuais com configurações distintas, os resultados obtidos em cada conjunto de variações têm uma diversidade visual surpreendente. Todos eles passam

⁴⁸ “In the development of these four suites, however, the original and the ‘perfect copy’ were mere points of departure toward the unknown. It is a long process. The first copy of the ‘perfect copy’ begins to look a little shabby. The copy of the copy of the ‘perfect copy’ is unacceptable to any respectable businessman. As early as the tenth generation of copying copies of the ‘perfect copy’, the result is a general wreck as the image or the text begins to break down, or break up, in unpredictable ways. A hundred generations later, when the machine has really gone crazy, the plot thickens and one sees things he has never seen before. It is at this point, traveling onwards unto the thousandth generation, that the artist begins his work, exploring along the way new landscapes that must have been there all the time, concealed in the most innocent-looking texts and images, just waiting to be discovered” (Williams, 1981, p. 157).

inevitavelmente pela transformação do corpo dos caracteres tipográficos em traçados finos e ilegíveis, formando padrões de densidade variável, que ultrapassam os limites da mancha de texto inicial e aparentam ter sido desenhados à mão. No entanto, o exemplo do soneto shakespeariano é o único cujas transfigurações conservam sempre semelhanças caligráficas, embora sucessivamente mais remotas. Assim, neste caso, é o próprio desaparecimento do texto inicial que produz a proliferação de traçados, enquanto nas variações steinianas, é a proliferação de repetições do texto inicial que produz o seu desaparecimento – são percursos inversos para o mesmo resultado material: a repetição da cópia apaga o original.

É possível sintetizar as especificidades da utilização do princípio do “tema e variações” por Emmett Williams, nos exemplos citados, de acordo com os seguintes critérios: i) programa – em todos os exemplos é proposta uma acção única, repetitiva e progressiva em torno de um mote, cujos resultados pretendem mostrar o processo criativo, embora em algumas *suites* de variações exista margem para cristalizar apenas parte dos resultados, nomeadamente no caso das distorções electroestáticas; os programas têm como objectivo a exploração visual dos temas, através do exercício da cópia, observando-se que qualquer modificação obtida não resulta da desarticulação textual do mote inicial, nem do acréscimo de palavras diferentes (ao contrário do que sucede no poema concreto *Sweethearts*, de 1967, que cruza a disposição espacial com a recomposição textual dos caracteres do mote); ii) cor – no caso das variações steinianas, a cor desempenha uma função estrutural (basta considerar a eventualidade da sua ausência para alterar a percepção visual dessas variações); iii) organização espacial – diversificação de densidades de padrões e geometrias, através da reconfiguração dos elementos textuais iniciais.

Por sua vez, vale a pena transpor os mesmos critérios para pensar sobre o modo como Ana Hatherly aplica o mesmo princípio musical em “Leonorana”: i) programa – é proposto um conjunto fragmentário de várias acções distintas, que combinam objectivos de exploração textual e visual, tornando menos imediata a demonstração da articulação entre o programa e as variações; ii) cor – este elemento desempenha uma função residual, não só porque surge apenas numa variação, mas sobretudo porque reforça uma diferenciação formal que em “Leonorana” já está garantida pela

composição com letras maiúsculas e minúsculas; iii) organização espacial – a disposição dos elementos tipográficos e caligráficos formam várias geometrias textuais (blocos, linhas, colunas, constelações e acumulações caóticas) que suscitam o desenho de múltiplas direcções de leitura (horizontal, vertical, diagonal, poligonal, curvilínea); a função que estrutura os objectivos de exploração visual é desempenhada pela organização espacial em articulação com a utilização de letras maiúsculas e minúsculas.

Assim, a aplicação do princípio do “tema e variações” nas obras de Emmett Williams analisadas procura tirar partido da concisão programática e também, no caso particular das distorções electroestáticas, da diminuição do controlo que o autor exerce sobre a execução do respectivo programa, uma vez que não é possível prever os resultados que as máquinas fotocopiadoras irão produzir⁴⁹. Esta estratégia de utilização de um procedimento exterior ao autor para participar na realização das variações aproxima-se da ideia musical de indeterminação na fase de composição da obra, sendo que aqui o acaso se vai manifestando nos vários resultados de uma máquina com um desempenho uniforme. Ainda que o autor selecione apenas algumas cópias para integrar a *suite* de variações electroestáticas, Emmett Williams, ao conservar a sequencialização progressiva da execução programática, não subtrai o contributo das imagens descartadas aos resultados visíveis que configuram a obra.

Por outro lado, a versão compósita, detalhada e extensa do programa de “Leonorana” faz pensar no modo como a interacção entre a definição programática e a sua execução poderá ter interferido na determinação da sequencialização final dos resultados, que se distanciam da linearidade progressiva observada em Emmett Williams. Segundo Ana Marques, esta multiplicação de variações “excede o seu próprio programa de escrita, já que uma parte dessa escrita só pode ser produzida no acto auto-reflexivo de se escrever” (2019, p. 16). Sobre a utilização do princípio do “tema e variações”, reconhece-se nesta obra de Ana Hatherly a vertente compositiva deste modelo musical que o liga à prática da improvisação⁵⁰, através da exposição de um

⁴⁹ “But then, no two machines ever yield the same results, and the same machine will perform differently for different operators” (Williams, 1981, p. 157).

⁵⁰ Definição musical de improvisação, segundo Lopes Graça: “Acção de realizar sem prévia preparação, no piano ou no órgão, uma peça de música de regular construção. De um modo geral, as improvisações podem dividir-se em duas espécies distintas: a improvisação que se baseia numa forma precisa, a fuga

virtuosismo⁵¹ sobre o domínio formal que se manifesta em vários exercícios de estilo aplicados à investigação experimental, como já foi visto, convocando “o anagrama, o *hai-kai*, a cantiga de amigo, passando pela [...] poesia barroca e pelo poema concreto” (Hatherly, 2001, p. 376).

Atentando agora na reflexão sobre algumas implicações musicais associadas ao conceito de desenvolvimento utilizado em “Leonorana”, é importante recordar que este recurso promove um sistema de agrupamento de variações na obra em referência, estabelecendo novos padrões base para a elaboração de oito sequências de textos, através da expansão, explanação e transformação de três pontos de partida: o tema camoniano, o nome de Leonor e o exercício de leitura que Ana Hatherly realiza sobre o tema.

Assim, vale a pena começar por recuperar a definição musical de desenvolvimento proposta por Fernando Lopes Graça:

Explanação, crescimento, progressão: o desenvolvimento temático é o que na fuga, como na sonata, mais interessa; o resto são fórmulas mais ou menos convencionais. Este desenvolvimento pode fazer-se por aumento ou diminuição dos valores do tema, oposição de movimentos do desenho, mudança de modo ou de tom, ornamentos, etc (Borba & Graça, 1999, pp. 418, Vol. I).

naturalmente, em que foi exímio J. S. Bach, e a improvisação que se desenvolve com certa liberdade de movimentos, sob o impulso directo da imaginação, numa sucessão rápida de elementos, ligados entre si, e no conjunto, por um princípio de unidade, naturalmente indispensável em toda a obra de arte. Nesta espécie de improvisação se contam geralmente o tema com variações, a fantasia, o prelúdio, a tocata, etc. Alguns mestres houve que se celebrizaram neste género de alta composição, como J. S. Bach, Haendel, Alcock, Wesley, J. E. Hopkins, Walford Davies, Mendelssohn, Saint-Saëns, Guilmant, Marcel Dupré, etc” (Borba & Graça, 1999, pp. 4, Vol. II).

⁵¹ “L’improvisation du soliste, au sens où l’ont connue le XVIIIe et la première moitié du XIXe siècle, renvoie à un langage et à des types formels potentiellement déterminés, à des contenus virtuels. La musique improvisée à ces époques ne l’était pas dans le but d’aboutir à de nouveaux moyens d’expression ou à une conception renouvelée de l’œuvre musicale, mais bien dans le souci d’accomplir une performance d’invention immédiate liée à un étalage de moyens techniques. A travers l’improvisation on ne visait aucune poétique particulière ; ce domaine était, par excellence, celui de la reproduction du connu. L’artiste-improvisateur ne cherchait rien tant que l’occasion d’une exhibition flatteuse” (Deliège, 1971, p. 156).

O desenvolvimento associa-se então às noções de explanação, crescimento e progressão de um tema, ou ideia melódica, que, como se viu mais acima, estão em sintonia com a utilização deste conceito empreendida por Ana Hatherly em “Leonorana”.

Por sua vez, em termos estruturais, o desenvolvimento corresponde à designação dada a uma subdivisão existente em formas musicais como a sonata (entre a exposição e a reexposição) e em composições como a fuga, sendo que estes dois exemplos têm em comum o tipo A-B-A das construções musicais, onde a parte B diz respeito ao desenvolvimento – fora deste elenco encontra-se o “tema e variações”, cuja formulação é A-A’-A’’-A’’’-...

Assim, de acordo com as definições musicais citadas, o conceito de desenvolvimento não se relaciona com a estruturação das variações. No entanto, o compositor Schoenberg propôs uma nova designação que combina estes dois termos, *developing variation* (também passível de ser traduzida por “variação em desenvolvimento”), apresentando-a como um dos princípios compositivos mais importantes da música Ocidental (Frisch, 1982, p. 215). Apesar de o estudo deste conceito musical estar fora do âmbito do presente trabalho, vale a pena sublinhar algumas considerações efectuadas por Schoenberg sobre o assunto, que Walter Frisch anotou e analisou no artigo “Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition”, de 1982, e que revelam uma enorme afinidade com a estratégia compositiva patente em “Leonorana”.

Segundo Frisch, Schoenberg não se interessa pela forma tradicional das variações porque a vê apenas como meio para valorizar a capacidade técnica do virtuoso, pretendendo antes debruçar-se sobre uma concepção mais flexível de um procedimento compositivo que produz materiais, tendo por base características do tema e dos seus motivos, para construir qualquer tipo de forma musical⁵², através da

⁵² “But ‘artistically superior compositions’ (including the more sophisticated variation sets) are generated ‘trough *developing variations* of basic features of the theme and its motive... producing thematic material for forms of all sizes: the melodies, main and subordinate themes, transitions, codettas, elaborations, etc., with all the necessary contrasts” (Frisch, 1982, p. 216).

modificação sucessiva de diferentes elementos da ideia inicial⁵³. É neste contexto que o compositor austríaco utiliza a comparação com um livro ilustrado para explicar o modo de elaboração de uma peça musical:

I say a piece of music is a picture-book consisting of a series of shapes, which for all their variety still (a) cohere with one another, [and] (b) are presented as variations (in keeping with the idea) of a basic shape, the various characters and forms arising from the fact that variation is carried out in a number of different ways (como citado em Frisch, 1982, p. 216).

Através da criação de alguns exemplos musicais, Schoenberg esclarece ainda que este procedimento compositivo pode possuir diversos pontos de partida alternativos, em vez de resultar de elementos que se transformam sucessivamente⁵⁴, tendo sempre como objectivo evitar a repetição exacta dos vários componentes que estruturam a peça musical. Destaca-se, de seguida, uma definição mais completa de *developing variation*, proposta por Frisch, que inclui a explicitação dos procedimentos musicais utilizados:

[...] by developing variation Schoenberg means a construction of a theme by the continuous modification of one or more features (intervals, rhythms) of a basic idea, according to certain recognized procedures, such as inversion, fragmentation, extension, and displacement. Schoenberg values developing variation as a compositional principle because it can prevent obvious and hence monotonous repetition (Frisch, 1982, p. 220).

Para terminar, vale a pena ainda referir uma definição mais detalhada para o termo desenvolvimento, dada pelo compositor austríaco, que Frisch cita ao aprofundar

⁵³ "It is clear that Schoenberg is not discussing variation form, as in a theme and series of discrete variations but a more flexible compositional procedure whereby the different elements of a basic idea or shape [...] are successively modified" (Frisch, 1982, p. 216).

⁵⁴ "In a set of made-up examples entitled 'Developing variations of a motive based on a broken chord' [...] Schoenberg demonstrates just how these features (rhythm, meter, interval, contour, etc) can be modified. These motive forms do not 'develop' successively from one another, of course, but simply constitute different individual alternatives of development" (Frisch, 1982, pp. 221-222).

a análise sobre os exemplos musicais de *developing variation* estudados por Schoenberg:

Development implies not only growth, augmentation, extension and expansion, but also condensation and intensification. (como citado em Frisch, 1982, p. 222)

Assim, o conteúdo programático de “Leonorana”, ao assumir múltiplos pontos de partida para realizar os desenvolvimentos e ao recorrer a vários procedimentos para modificar elementos básicos que constituem o mote (como por exemplo, expansão e fragmentação), propõe um modelo de variação com premissas comuns às citadas por Schoenberg a propósito do seu conceito de *developing variation*. No entanto, em Ana Hatherly persiste a preocupação com o reconhecimento dos elementos do mote nas variações, o que porventura poderá não estar em completa sintonia com a vontade de Schoenberg evitar a repetição, no sentido expresso pelo compositor nas seguintes palavras:

“New music is never beautiful on first acquaintance,” Schoenberg claims. “The reason is simply this: one can only like what one remembers; and with all new music that is very difficult” (como citado em Frisch, 1982, p. 217).

Por último, é importante ainda prestar atenção às relações existentes entre as composições musicais de Vanguarda e os textos poéticos experimentais que pretendem quebrar a convenção de leitura, com propostas de disposição espacial que permitem agrupar palavras, sílabas ou letra em várias direcções, nomeadamente ao longo de linhas diagonais, tarefa também levada a cabo por Ana Hatherly em “Leonorana”, como foi visto anteriormente.

Para o efeito, vale a pena começar por recuperar o estudo que Claus Clüver realizou sobre o livro *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, e que deu origem ao artigo intitulado “*Klangfarbenmelodie* in Polychromatic Poems: A. Von Webern and A. De Campos”, publicado em 1981. Tendo em conta a filiação num modelo musical assumida por Augusto de Campos na introdução programática de *Poetamenos* e num poema-ensaio do mesmo autor datado de 1974, o investigador reflecte sobre as

implicações musicais das características visuais dos textos do livro de 1953, detalhando as afinidades compositivas existentes entre esta obra e a peça musical “Quartet, Op. 22” (1930) de Anton von Webern, particularmente no caso do poema “Lygia Fingers”⁵⁵. Assim, Claus Clüver começa por descrever o papel estrutural desempenhado pelo uso da cor e pela disposição espacial do texto em *Poetamenos*. De seguida, contextualizando o programa musical que Augusto de Campos estabeleceu para o livro, Clüver analisa a teoria *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg e o aprofundamento da mesma realizado por Webern, para proceder posteriormente a uma minuciosa comparação entre o poema “Lygia Fingers” e o quarteto de Webern já citado, de onde extrai a seguinte reflexão:

While it is clear that Augusto de Campos has made no attempt at an exact isomorphic transposition of Webern’s music into a multicolored ideogram, it is equally clear that the sequence of colors in the poem does indeed follow closely the sequence of timbres in the initial measures of the Quartet. Has the poet thus achieved the creation of the literary equivalent to Webern’s “Klangfarbenmelodie”? (1981, p. 393)

O investigador considera ainda a dimensão sonora do poema de Augusto de Campos e as possibilidades de recitação que esse texto convoca, para depois afirmar que dificilmente a combinação entre som e cor ensaiada por Augusto de Campos teria uma correspondência estrutural tão próxima do uso instrumental da cor conseguido por Webern (p. 395).

Algumas referências ao uso da direcção diagonal por parte de Augusto de Campos vão surgindo no artigo de Clüver, nomeadamente quando o investigador analisa vários exemplos de decomposição e recombinação dos elementos textuais, que articulam o uso estrutural da cor e do som com a disposição espacial, de modo a permitir diversas relações sintáticas em simultâneo, ao longo de eixos horizontais, verticais e diagonais, interligando as várias possibilidades de leitura (p. 392) e reverberando os timbres e motivos das vozes que correspondem às cinco cores (p. 394). No entanto, o uso estrutural da cor não é indispensável para explorar a dimensão polifónica do texto

⁵⁵ V. Anexos, Fig. 28, p. xxxiv.

ideogramático, tal como demonstra Clüver ao concluir o seu estudo com o texto de Augusto de Campos intitulado “Uma Vez” (1957), posterior a *Poetamenos*, onde o poeta concreto encontra uma nova solução para explicitar os diferentes alinhamentos, que dá um enorme destaque à diagonal, recorrendo apenas à disposição espacial do texto.

É com a leitura que Gonzalo Aguilar faz do poema “Lygia Fingers”, em 2005, no livro *A Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, que a relevância dada à diagonal, como elemento comum à Vanguarda musical e ao concretismo poético, adquire uma nova clareza:

Nesse sentido, pode-se conceber um elemento comum entre Poetamenos e a música de Webern, que poderíamos denominar – com Claude Rostand – “trabalho motivico”. Este, nas palavras de Rostand, substitui o “trabalho temático tradicional”. [...] Em Poetamenos, não se pode pensar em “verso” nem em motivos temáticos, o motivo é “diagonal”, na medida em que é constituído por um material, seja uma cor, um grupo fonético (“lg”) ou uma determinada distribuição espacial (pp. 288-290).

No mesmo estudo, o investigador argentino transcreve ainda a definição de “dimensão diagonal” de Pierre Boulez, cuja citação afirma ter sido usada por Gilles Deleuze no livro *Le Pli. Leibniz et le Baroque* (1988) para explicar as derivações do Barroco no séc. XX⁵⁶.

No entanto, de acordo com Martin Scherzinger, o contributo estético do Modernismo musical para a reflexão filosófica de Gilles Deleuze, com pendor político, assume particular relevância no livro *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2* (1980), escrito também com Félix Guattari, constatando-se nessa mesma obra a referência determinante ao trabalho compositivo e ensaístico de Pierre Boulez. Neste

⁵⁶ “No isolamento dos sons, os intervalos acentuam o valor sonoro das notas ou das palavras. Em *Poetamenos*, essa função corresponde aos espaços em branco. Como consequência, música ou poesia desdobradas no espaço como materialidade em tensão com o silêncio ou com a página em branco. ‘Trata-se especialmente – afirma Pierre Boulez – da abolição da contradição existente anteriormente entre os fenómenos horizontais e verticais da música tonal. Webern criou uma nova dimensão que poderíamos chamar dimensão diagonal: uma espécie de repartição dos pontos, blocos ou figuras não só no plano, como no espaço sonoro’” (Aguilar, 2005, p. 290).

livro, a “dimensão diagonal” que Boulez observa em Webern serve para aprofundar conceitos deleuzianos, verificando-se que Scherzinger elege o conceito de “desterritorialização”⁵⁷. O propósito do trabalho em curso não se prende com a aferição das implicações do uso da “dimensão diagonal” no pensamento deleuziano, mas sim com a constatação de como, a par do experimentalismo literário e artístico, também a reflexão filosófica e crítica recorreu aos conceitos do Modernismo musical que surge após a Segunda Guerra Mundial, interessando-se a presente análise por aqueles que também se afirmam visualmente.

Regressando à obra de Ana Hatherly, a disposição espacial do texto em “Leonorana” desempenha um papel determinante na construção de linhas de leitura diagonais, que se afirmam de três modos: i) através da relação cheio/vazio estabelecida entre o desenho da mancha gráfica e a página, como acontece nas variações com palavras ou letras distribuídas de modo a formarem constelações com segmentos oblíquos (Var. III, V, VI, XII, XIII); ii) através da diferenciação entre letras minúsculas e maiúsculas dentro da mancha gráfica do texto, como acontece nos labirintos de letras (Var. XV e XXIX); iii) através da apresentação de uma chave de leitura que instiga a acentuação de um alinhamento de letras dissimulado pelas características tipográficas da mancha textual (Var. XIV).

Deste modo, é também possível encontrar analogias entre o movimento diagonal – nas suas dimensões textuais e visuais – que Ana Hatherly imprime nas leituras propostas para o mote camoniano e a trajectória oblíqua de propagação da tradição presente no conceito de plagiotropia, referido pela autora na comunicação intitulada “A Nova Presença do Passado no Presente. Uma Releitura Crítica da Tradição”, de 1992.

⁵⁷ “In fact, Deleuze and Guattari’s words closely follow the logic of Boulez’s discussion of polyphony in his *Penser la musique aujourd’hui*. [...] As it is for Deleuze and Guattari, Boulez describes the blending of vertical (harmonic) with horizontal (melodic) dimensions of musical composition into a ‘sound block’/‘durational block’, whose parts, for Deleuze and Guattari, ‘no longer ha[ve] a point of origin’, and, for Boulez likewise, ‘no longer exist’. As if to elaborate a philosophical paraphrase of Boulez’s ‘cross-polyphony’ (as found in his early works; *Polyphonie X*, for example) Deleuze and Guattari here construe philosophical thought in analogous musical terms: ‘Deterritorialization’ in *Milles Plateaux*, one might say, incorporates Boulez’s ‘diagonal’ polyphonic thinking. Deleuze and Guattari’s creative paraphrase of Boulez takes the figure of the ‘diagonal’ still further, analogously positing the interval as that which remains in the wake of the etiolated vertical/horizontal dimensions” (Scherzinger, 2010, pp. 112-113).

Esta definição foi cunhada por outro poeta concreto brasileiro, Haroldo de Campos, nos seguintes termos:

A plagiotropia (palavra que deriva do grego, significando oblíquo, o que não é em linha recta) se resolve em tradução da tradição, não num sentido necessariamente rectilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário, como produto de revezamento contínuo de interpretantes de uma “semiose ilimitada” que se desenrola no espaço cultural (como citado em Hatherly, 1995, p. 177).

TRANSFIGURAÇÕES EM VOLÚPSIA

Nas três obras de Ana Hatherly com pendor visual, já mencionadas, que cruzam a intertextualidade camoniana com a temática do desejo, é possível registar algumas diferenças no modo de apropriação do texto quinhentista e na explicitação do nome do poeta glosado. Estas opções interferem na forma como Ana Hatherly permite, por um lado, que o leitor reconheça a presença do autor citado e, por outro, que o leitor estabeleça a distinção entre a voz do citado e a voz do citador.

Assim, em “Leonorana”, o texto que serve de mote às trinta e uma variações, tal como o nome do seu autor, surgem claramente identificados e individualizados numa página situada entre o programa e o primeiro texto poético hatherlyano. Nota-se ainda o reforço deste tipo de informações constante tanto no título da obra, que sintetiza as referências autorais, como no subtítulo do elenco das acções programáticas, que também especifica a proveniência do texto que será objecto da exploração experimentalista. No caso da obra *O Escritor* (1975), é realizada uma composição visual com base na multiplicação de um excerto camoniano com seis versos, retirados de *Os Lusíadas* e manuscritos com a caligrafia de Ana Hatherly, observando-se que as transcrições não são sujeitas a quaisquer alterações textuais. Apesar de, neste caso, o nome do poeta quinhentista não acompanhar as suas palavras, Ana Hatherly assume esta relação autoral num ensaio publicado em 1979. Por sua vez, em *Volúpsia* (1994)⁵⁸, por um lado, constata-se a presença de diversos fragmentos curtos da lírica amorosa

⁵⁸ V. Anexos, Fig. 13 a 14, pp. xix-xx.

camoniana, pela utilização de algumas palavras célebres, que não excedem a extensão de um verso, e, por outro lado, verifica-se a dispensa da inclusão do nome do poeta glosado. Apesar da onipresença de Camões neste último livro, a ausência da inscrição do seu afamado nome contrasta com o impacto comparativamente menor no contexto português do poeta escolhido para surgir na epígrafe de abertura, o lituano de expressão francesa Oscar V. Milosz, tendo como referência o seu romance simbolista *L'Amoureuse Initiation*, de 1910, que conta a história de amor de Pinamonti por Clarice-Annalena, passada na Veneza do século XVIII⁵⁹.

Esta variedade de caminhos que Ana Hatherly oferece ao leitor para permitir o reconhecimento do autor citado e não nomeado talvez resulte dos diferentes objectivos que subjazem à decisão de apropriação do texto camoniano: i) a reiteração do reconhecimento directo, e anterior à leitura das variações, presente em “Leonorana” facilita o propósito de explicitação do processo de investigação estrutural em torno das formas poéticas, tendo como base um texto popularizado de um autor do cânone literário português; ii) o reconhecimento residual ou diferido que está patente no texto visual de *O Escritor* remete para a vontade de pôr em evidência a impessoalidade autoral e a repetição dos modelos culturais; iii) o reconhecimento simultâneo à leitura dos poemas hatherlyanos de *Volúpsia*, e condicionado aos leitores familiarizados, pelo menos, com um dos sonetos camonianos mais famosos (“Amor é um fogo que arde sem se ver”), favorece a primazia dada às temáticas do desejo e do amor.

Sobre as características e organização do livro *Volúpsia*, vale a pena começar por atentar no título, onde se evidencia um desvio em relação ao vocábulo “volúpia”, através da introdução da letra “s”. Os étimos latinos de referência são *vōlūpīa* (sub. fem. sing. deusa do Prazer) e *vōluptas* (sub. fem. sing. satisfação, prazer, deleite), encontrando-se também a palavra *voluptia*, ligada a acepções mitológicas que descrevem as festividades romanas de Divalia ou Angeronalia, em tributo à deusa

⁵⁹ « Ce récit touffu, surchargé, qui peut parfois rappeler les *Mémoires* de Casanova, se déroule dans un lyrisme torrentiel. [...] La thèse en est simple: par l’amour, on peut aller à Dieu ; quiconque aime véritablement, aime Dieu, même si l’objet de cet amour est indigne ; et peut-être surtout. [...] Ce roman va permettre à Milosz de dépasser le décadentisme de sa jeunesse pour devenir un véritable symboliste, c’est-à-dire d’entrer dans le mystère du signe jusqu’au plan des archétypes pour l’accomplir dans l’écriture » (Charbonnier, 1996, pp. 53-54).

Angerona⁶⁰, realizadas no templo de *Voluptia* (Monaghan, 2014, p. 267). Por sua vez, de acordo com a obra do autor latino Apuleio intitulada *O Burro de Ouro*, da união entre o deus Eros (também designado por Cupido e Amor) e a heroína Psique, ambos representados normalmente como figuradas aladas, nasce a filha *Voluptas* ou Prazer – também designada em grego por *Hedone* (Hagstrum, 1977, p. 524 e p.527).

Com efeito, Ana Hatherly parece criar uma nova variação na linhagem etimológica do termo que incorpora os prazeres sensuais e sexuais. É também curioso que a palavra “volúpsia” não surja noutro momento do livro além do título. Finalmente, o elemento visual que acompanha o título na capa repete a terceira colagem da série de doze que se encontra no interior.

O miolo do livro é composto por uma folha de rosto, uma página com a epígrafe de Oscar V. Milosz, um conjunto de doze duplas páginas que segue sempre a mesma disposição espacial, com um texto na página esquerda e uma imagem na página direita, terminando com a ficha técnica desta edição. Ficam assim ausentes desta publicação elementos sistematizadores como um índice, um eventual programa subjacente às variações poéticas e visuais, um ensaio de apresentação da obra, títulos ou identificação numérica para os textos e as imagens, e, finalmente, numeração das páginas. A edição parece evidenciar apenas o resultado da vontade de reunir algumas colagens da série intitulada *O Corpo como Suporte*, datada de 1988, e confrontá-las com os poemas escritos com base no discurso amoroso camoniano, sem oferecer dados que explicitem os processos utilizados. A independência entre a ordenação das séries originais dos textos e imagens e a sequencialidade imposta pelo livro é defendida por João Silvério, quando afirma que “[o]s originais cujas reproduções compõem este livro não seguem a paginação do mesmo e foram expostos enquanto obra autónoma que foi posteriormente objecto de publicação” (2017b, p. 61).

Como já foi assinalado, a primeira apresentação de trabalhos desta série teve lugar num núcleo expositivo também designado “O Corpo como Suporte”, que integra

⁶⁰ “Desta divindade muito antiga, da religião romana, os comentadores antigos ignoram os atributos. Para os modernos, ela seria a divindade que introduz o Sol: a sua festa tem lugar no solstício de Inverno. Mas os Romanos representam-na com um dedo nos lábios ou um bocejo na boca. Este silêncio que Angerona reclama é, sem dúvida, silêncio do mundo dos Mortos, de que ela seria, então, uma das divindades” (Schmidt, 2011, p. 33).

o 2.º Encontro Nacional de Intervenção e Performance, organizado por Fernando Aguiar, em Outubro de 1988. O catálogo que documenta a realização desta iniciativa contém uma reprodução a preto e branco de uma composição produzidas por Ana Hatherly⁶¹, onde, sobre papel, aparentemente mais escuro, com textura que apresenta uma malha ortogonal densa, são coladas duas formas distintas: i) no topo, encontra-se um fragmento rectangular onde se manuscree repetidamente, a traço negro, o elemento temático textual “O Corpo como Suporte”, sobre um fundo branco liso; ii) no canto inferior direito, surge o mesmo elemento textual inscrito sobre o elemento temático figurativo também comum a esta série, ou seja, a colagem com recortes de fotografias de fragmentos do corpo feminino fotocopiados sobre fundo liso.

Por sua vez, no catálogo da exposição *Ana Hatherly: O Prodígio da Experiência*, de 2018, é apresentada uma outra obra de 1988 que reúne as características desta série, ainda que lhe seja atribuída a designação “Sem Título”⁶². Aqui, o elemento temático figurativo surge duplamente, no centro da composição, fotocopiado em papel branco e colado sobre uma folha de papel acinzentada, com a textura anteriormente referida, e delimitado por uma linha de contorno mais espessa. Em torno deste elemento central, são desenhadas algumas linhas também espessas, com um traçado reticular orgânico, que irradiam do contorno do tema figurativo até ao limite da folha do papel de suporte.

Finalmente, no conjunto de imagens que deu origem ao livro *Volúpsia*, publicado recentemente no catálogo da exposição *Ana Hatherly: Território Anagramático*, de 2018, estão ausentes tanto o elemento temático textual “O Corpo como Suporte”, como o contraste de tonalidades existente entre o papel branco das formas coladas e o papel texturado mais escuro usado como base. Assim, neste conjunto, destaca-se sobretudo o elemento temático figurativo fotocopiado em papel branco, que ocupa uma posição tendencialmente central, e o desenho de um traçado reticular orgânico variável, ambos inscritos a negro, tendo como suporte final um papel texturado que apresenta uma malha ortogonal densa. Vale a pena ainda especificar que este papel de suporte apresenta uma cor clara, num tom amarelado, que será também adoptada na edição

⁶¹ V. Anexos, Fig. 11, p. xvii.

⁶² V. Anexos, Fig. 12, p. xviii.

em livro, verificando-se que através da solução de impressão são eliminadas as heterogeneidades entre suportes patentes nas versões que recorriam à colagem.

A ideia de “corpo como suporte”, por um lado, realça a importância da dimensão física para o desempenho de uma função de sustentação, e, por outro, lança interrogações sobre a natureza, o desígnio e o destinatário do elemento sustentado – o corpo como suporte de quê, para quê e para quem? Sobre o primeiro aspecto, que destaca a dimensão física, é possível encontrar paralelismos materiais nas várias obras já referidas desta série, nomeadamente quando recorrem a procedimentos de sobreposição (tanto de elementos visuais e textuais, como de camadas de materiais colados) e à exibição de estruturas reticulares (tanto nas texturas dos papéis, como nos desenhos lineares). Sobre as questões levantadas em relação ao elemento sustentado, vale a pena começar por convocar uma hipótese de resposta, mais abrangente, colhida na reflexão que Sandra Guerreiro Dias realiza a propósito do título da série em análise e apresenta na sua tese de doutoramento *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*:

A gestualidade do corpo e da caligrafia constituem processos de semiotização centrais na pesquisa performativa sobre e da linguagem em Ana Hatherly. Esta premissa do “Corpo como Suporte” (1988) [...], título de um seu conhecido poema visual, é desenvolvida em textos teóricos, trabalhos gráficos, performances e happenings coletivos, bem como na atividade mais explicitamente interventiva e pedagógica que a autora desenvolveu a par com aquela produção teórica e artística (2016, p. 442).

Assim, para a investigadora, o corpo é o suporte da gestualidade, utilizada como meio para produzir a linguagem escrita e falada, que Ana Hatherly problematiza através da pesquisa performativa.

No entanto, um olhar mais aproximado do conjunto de imagens e do conjunto de textos que deram origem ao livro *Volúpsia* introduz novas possibilidades de resposta em relação às questões levantadas sobre o elemento sustentado. A hipótese mais evidente remete para Eros – o corpo como suporte do desejo –, uma vez que são

justapostas colagens elaboradas, de um lado, com fragmentos do corpo textual da lírica amorosa camoniana e, do outro lado, com fragmentos de imagens fotográficas de partes do corpo feminino desnudado, “que parece irradiar energia pelo desenho” (Silvério, 2017b, p. 61) de linhas com um traçado reticular orgânico, cuja malha varia de imagem para imagem. Assim, numa primeira abordagem, estas imagens do corpo feminino podem convocar imediatamente a deusa do Prazer, que Apuleio designa por *Voluptas*, sendo também possível assemelhar o traçado reticular orgânico à representação das asas características dos seus pais, Eros e Psique.

Vale a pena, no entanto, observar mais detalhadamente a composição deste elemento temático figurativo, comum às várias obras da série, onde é possível identificar quatro fragmentos retratando: i) no centro e topo, uma cabeleira abundante e ondulada, que aparenta um tom claro e reflecte bastante luz; ii) à direita, um corpo sentado, vendo-se apenas o tronco inclinado para a frente e o braço esquerdo apoiando-se sobre a respectiva coxa; iii) à esquerda, duas pernas dobradas de perfil, destacando-se os joelhos e as coxas; iv) na base, a parte superior do rosto em posição frontal, cortado inferiormente pela linha dos olhos, com os dois braços elevando-se sobre a cabeça para compor o cabelo, do lado direito, com as mãos.

Os fragmentos fotográficos retratam um ideal de beleza feminina decalcado das imagens publicitárias dos meios de comunicação em massa, que, simultaneamente, se encontra em sintonia com alguns elementos dos cânones do retrato quinhentista utilizados por Camões – referidos anteriormente no capítulo “Excursões Camonianas”. Assim, no elemento temático figurativo são visíveis os cabelos ondulados e resplandecentes (sem, no entanto, ser evidente que são dourados), os olhos (sem, no entanto, ser perceptível a sua luz), a tez branca, as mãos compondo o cabelo e um corpo sentado, também presentes na lírica camoniana – “Ondados fios de ouro reluzente,/ que agora da mão bela recolhidos/ [...] / olhos, que vos moveis tão docemente”⁶³; “Aqui a vi os cabelos concertando;/ ali, co a mão na face, tão fermosa;/ [...] / Aqui esteve sentada, ali me viu/ erguendo aqueles olhos tão isentos”⁶⁴; “que o vivo lume e o rosto delicado/ imagens são, nas quais o Amor se adora.// Quem vê que em branca neve

⁶³ Do soneto “Ondados fios de ouro reluzente” (Camões, 1980, pp. 44, Vol. II).

⁶⁴ Do soneto “Quando o sol encoberto vai mostrando” (Camões, 1980, pp. 190, Vol. II).

nacem rosas/ que fios crespos de ouro vão cercando,/ se por antre esta luz a vista passa”⁶⁵; “se não vêm os cabelos/ que o vulgo chama de ouro,/ se se não vêm os claros olhos belos,/ de quem cantam que são do Sol tesouro,/ e se não vêm do rosto as excelências,/ a quem dirão que deve/ rosa, cristal e neve as aparências”⁶⁶.

A disposição destes elementos na colagem de Ana Hatherly não mimetiza a ordem compositiva do corpo humano, e, conseqüentemente, não está de acordo com a regra descendente do retrato petrarquiano⁶⁷. Finalmente, apesar de não ter um paralelo imediato nas referências textuais camonianas, a nudez patente nas imagens também se pode relacionar com a lírica do poeta quinhentista, uma vez que ambas se afirmam enquanto mecanismos de explicitação do desejo.

É importante ainda atentar nos elementos variáveis que constituem as imagens: i) o posicionamento do elemento temático figurativo na página, apesar de ocupar tendencialmente a zona central; ii) o desenho das linhas com um traçado reticular orgânico, cujo número, direcção e posicionamento vão sendo modificados ao longo da série de doze imagens. Se forem entendidas como marcas das variações do desejo, no que diz respeito à sua expressão e intensidade, estas matizes ajudam a ampliar a leitura do traçado reticular como irradiação de energia, acrescentando as ideias de ramificação e estruturação.

Sob o signo do desejo, as interrogações acerca do elemento sustentado inerentes à ideia de “corpo como suporte” podem ter em conta os modelos estéticos que participam na elaboração de retratos da figura feminina em *Volúpsia*, decorrentes das referências a textos literários e a imagens publicitárias, para, conseqüentemente, levantar a hipótese de pensar o corpo como suporte do cânone. Considerando esta suposição, então, o corpo do texto camoniano e o corpo da imagem publicitária, na qualidade de suportes do cânone, são objecto de transfiguração por parte de Ana

⁶⁵ Do soneto “Quem pode livre ser, gentil Senhora” (Camões, 1980, pp. 29, Vol. II).

⁶⁶ Da ode “Pode um desejo imenso” (Camões, 1980, pp. 86-87, Vol. III).

⁶⁷ “Petrarca institui e segue com grande precisão uma modalidade mimética, já consignada, aliás, pelas poéticas medievais, que prescreve que a ordem de enumeração dos vários componentes do retrato deve ser descendente, a chamada *effictio*. O seu simbolismo assenta na convicção de que os atributos que se situam num nível mais elevado são mais perfeitos, por se encontrarem mais próximos do plano divino, razão pela qual devem ser apresentados em primeiro lugar” (Marnoto, 2007, p. 49).

Hatherly. Por sua vez, essa transformação integra-se na pesquisa e reflexão que a autora desenvolve sobre as relações de ruptura e continuidade entre a inovação e a tradição, tal como acontece em vários autores cuja obra se liga ao Experimentalismo, destacando-se o já citado exemplo fixado por Haroldo de Campos, referente à trajetória oblíqua de propagação da tradição presente no conceito de plagiotropia, assim como o processo de contrafacção dos modelos elaborado por Alberto Pimenta⁶⁸. Ana Hatherly resume as características da sua reflexão nos seguintes termos:

Em suma: inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura é transformadora. Esta é uma verdade de todos os tempos que nos nossos dias se tornou perfeitamente nítida (1995, p. 14).

Por sua vez, o conjunto textual de *Volúpsia* é composto por doze poemas curtos em verso livre, com quatro a nove linhas, muitas vezes constituídas só por uma palavra, tirando partido da espacialidade da página para marcar a pontuação da construção frásica, sem, no entanto, prescindir da sintaxe. A este propósito, recuperam-se as palavras de João Silvério que complementam esta caracterização material:

É interessante ver como os poemas são escritos e construídos como um desenho e como a escrita é ritmo, pelo espaçamento da palavra e da frase, quase musical, como uma composição que mantendo o sentido poético é também composição no espaço da folha (2017b, p. 61).

A organização sequencial dos poemas nesta publicação insinua alguma intencionalidade compositiva, nomeadamente através da circularidade formada pelos textos de abertura e encerramento, que são os únicos momentos em que se utiliza a palavra “amor”, logo no primeiro lugar da primeira linha, através da formulação “Amor é”. No caso do poema inicial, esta expressão é acompanhada por uma variação do

⁶⁸ “Refiro-me ao processo de *contrafacção* destrutiva dos géneros e *topoi* usados pelo sistema poetológico e ainda hoje acolhidos favoravelmente pelo público. Por meio de diversos processos de declarada *contrafacção*, são desmontados e sistematicamente recusados os mecanismos da coerência formal-transcendente dos ditos géneros” (Pimenta, 2003, p. 223).

famoso verso camoniano, resultando em “Amor é fogo que arde e se vê”. Ao alterar a formulação camoniana, Ana Hatherly revela a presença de uma nova voz no texto e atribui-lhe a capacidade de ver, enquanto aponta simultaneamente para a imagem contígua. Embora a primeira linha do primeiro poema de *Volúpsia* comece por contradizer Camões ao afirmar que o fogo do amor é apreendido pela visão, nos versos seguintes a autora estende essa mesma estratégia da contradição às suas próprias palavras, quando designa como cegos aqueles que sabem e querem esse amor, aproximando-se, assim, do universo camoniano do dissídio. Sobre a utilização que o poeta quinhentista faz deste conceito, vale a pena recordar a reflexão de Rita Marnoto:

O universo camoniano do dissídio é o espaço do múltiplo e da diversidade. O amor erige-se em emblema de uma existência repartida entre vicissitudes de ordem muito diversa, que tem por correlato a dispersão fragmentária pelos momentos espaciais e pelos momentos temporais que a envolvem. [...] Como tal, a interioridade do amante é perturbada por uma rede de antagonismos e de contradições que liga elementos cuja associação transcende uma lógica disjuntiva. Também nesse âmbito, a dialéctica assume um papel dinamizador crucial [...]. A proliferação de contradições é explorada em consonância com os pressupostos da retórica maneirista, tirando o melhor partido da lição estilística de Petrarca (2007, pp. 26-27).

Estes textos hatherlyanos parecem estar sempre a experimentar gestos de apropriação e transformação da escrita camoniana sobre o desejo e o amor, que permitem estabelecer novos pontos de contacto com esse referente, mesmo quando pretendem realizar movimentos de afastamento.

Assim, a exploração de sentidos contraditórios transparece noutros exemplos em *Volúpsia* que conjugam ideias dicotómicas e/ou pares de oxímoros mais ou menos (in)congruentes, tais como: “muda voz” (Poema 2), “vitória álaçre e suma desgraça” (Poema 3), “lúcida cegueira” (Poema 4), “ser-não-ser” e “querer-já-não-querer” (Poema 8). Estas últimas duas referências remetem simultaneamente para expressões de indefinição utilizadas por Camões, que também se constroem pela negativa: “Que há

dias que na alma me tem posto/ um não sei quê, que nasce não sei onde,/ vem não sei como, e dói não sei porquê”⁶⁹; “Aquele não sei quê,/ que aspira não sei como”⁷⁰.

Por sua vez, na leitura que Maria Filomena Molder faz dos textos de *Volúpsia*, a filósofa defende uma visão mais ampla da exploração de sentidos contraditórios por parte de Ana Hatherly, afirmando que “Aqui todos os contrários se conhecem e a grandeza do Amor manifesta-se” (2017, p. 61).

Antes de prosseguir com a presente análise, vale a pena fixar um conjunto de poemas camonianos indispensáveis para a leitura de *Volúpsia*⁷¹: os sonetos “Amor é um fogo que arde sem se ver” (1980, pp. 83, Vol. II), “No tempo que de amor viver soía” (pp. 191, Vol. II), “Pois meus olhos não cansam de chorar” (pp. 161, Vol. II), “O fogo que na branda cera ardia” (pp. 67, Vol. II), “Transforma-se o amador na cousa amada” (pp. 265, Vol. II), “Erros meus, má fortuna, amor ardente” (pp. 164, Vol. II), “Busque Amor novas artes, novo engenho” (pp. 264, Vol. II) e “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (pp. 257, Vol. II); as canções “A instabilidade da Fortuna” (pp. 29-32, Vol. III) e “Fermosa e gentil Dama, quando vejo” (pp. 17-20, Vol. III); e a ode “Pode um desejo imenso” (pp. 86-89, Vol. III). Estes textos são relevantes porque desenvolvem reflexões sobre o amor e o desejo, à semelhança do que sucede em *Volúpsia*, em torno de palavras como: fogo, cegueira, ardor, luz, fome, lei, erros, sorte, penas, dor, alegria, adoração, furor, corpo e transformação no ser amado.

Como já foi referido, o livro *Volúpsia* é inaugurado com a associação do amor à consumição pelo fogo e a filiação da escrita de Ana Hatherly na lírica camonianana. Desta dupla relação decorre necessariamente uma outra, entre amor e cegueira, que é bastante frequente em Camões, em exemplos como: “não canse o cego Amor de me guiar/ a parte donde não saiba tornar-me”⁷²; “os enganos suaves do Amor cego”⁷³. Em *Volúpsia*, esta associação subentende-se mais duas vezes, embora qualificando apenas

⁶⁹ Do soneto “Busque Amor novas artes, novo engenho” (Camões, 1980, pp. 264, Vol. II).

⁷⁰ Da ode “Pode um desejo imenso” (Camões, 1980, pp. 88, Vol. III).

⁷¹ Apesar de Ana Hatherly mencionar que *Volúpsia* é constituída por glosas a sonetos camonianos (Hatherly, 2001, p. 10), julga-se que as canções e a ode assinaladas revelam afinidades importantes com este trabalho da autora.

⁷² Do soneto “Pois meus olhos não cansam de chorar”.

⁷³ Da canção “A instabilidade da Fortuna”.

a cegueira, com as formulações “cegueira esplêndida” (Poema 3) e “lúcida cegueira” (Poema 4).

O paralelismo entre o fogo e o amor é desdobrado pela autora na invocação “Oh sombra impaciente/ ardes sem limite” (Poema 2), na reiteração “ardente ardor” (Poema 7) e na referência à “luz” (Poema 4), encontrando o eco camoniano nas seguintes afirmações: “No tempo que de Amor viver soía/ [...] / em várias flamas variamente ardia”⁷⁴; “O fogo que na branda cera ardia/ vendo o rosto gentil que eu n’alma vejo/ se acendeu de outro fogo do desejo/ por alcançar a luz que vence o dia”⁷⁵.

Ainda sobre a voracidade do amor que tudo consome, se para Ana Hatherly equivale à “fatal fome” (Poema 1), em Camões acha-se no “faminto desejo”, “Assi que em fome e sede me mantenho”⁷⁶.

Também o poeta quinhentista reflecte sobre as leis e os erros que regem o amor, nomeadamente no seguinte exemplo: “Já Amor fez leis, sem ter comigo alguma;/ já se tornou, de cego, arrazoadado,/ só por usar comigo sem-razões./ E, se em alguma coisa o tenho errado,/ com siso grande dor não vi nenhuma,/ nem ele deu sem erros afeições”⁷⁷. Um outro soneto camoniano conhecido propõe uma nova tríade, substituindo as leis pela fortuna: “Erros meus, má fortuna, amor ardente/ em minha perdição se conjuraram;/ os erros e a fortuna sobejaram,/ que para mim bastava o amor somente.”⁷⁸ Por sua vez, em Ana Hatherly, as leis e os erros do amor são também enunciados – “O desejo me apressa/ com sua lei/ seu alento/ sua controvérsia” (Poema 5); “O desejo tem/ espaço próprio/ seus segredos/ seus exaltados erros” (Poema 6) – e a referência à fortuna surge através da utilização da palavra “sorte” – “fugidia sorte esquiva que se toca” (Poema 4).

A mistura entre sofrimento e prazer que resulta do amor é igualmente aflorada por Ana Hatherly – “todas as penas inimagináveis/ se dissolvem nesta adoração/ cruel” (Poema 10); “Amor é grande adoração/ das coisas infinitas/ breve dor alegre claridade”

⁷⁴ Do soneto “No tempo que de Amor viver soía”.

⁷⁵ Do soneto “O fogo que na branda cera ardia”.

⁷⁶ Ambas as citações são retiradas da canção “A instabilidade da Fortuna”.

⁷⁷ Da canção “A instabilidade da Fortuna”.

⁷⁸ Do soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente”.

(Poema 12) – e por Camões – “padecendo/ a doce pena que entender não sei”⁷⁹; “o grande desvario/ dará da minha pena sinal certo;/ que um erro, em tantos erros, é concerto”⁸⁰.

O sentimento excessivo da paixão, patente no verso hatherlyano “Oh impúdico/ teu furor é inquieto/ e imenso” (Poema 6), encontra os seus pares camonianos em dois exemplos que utilizam também os vocábulos “furor” e “imenso”: “Como de dous ardores se encendia/ [...] e, remetendo com furor sobejo”⁸¹; “Pode um desejo imenso/ arder no peito tanto/ que à branda e à viva alma o fogo intenso/ lhe gaste as nódoas do terreno manto,/ e purifique em tanta alteza o espírito/ com olhos imortais/ que faz que leia mais do que vê escrito”⁸². Por sua vez, esta segunda citação aponta para um lugar que ultrapassa a visibilidade da escrita, que Ana Hatherly também parece recuperar no seguinte excerto: “Neste ardor ardente/ só tu és pausa/ fuga/ além-palavra” (Poema 7).

A entrega do corpo ao desejo é também nomeada pelos dois poetas, decorrendo em estreita ligação com o pensamento, ainda que em Ana Hatherly sobressaia uma relação de sintonia, e em Camões se evidencie mais uma relação de contraste. No caso hatherlyano, citam-se os exemplos: “O nosso corpo freme/ na adoração do grande olvido” (Poema 8); “O corpo fala na muda voz da ideia cruamente pura/ seus poderes são pensamento-acto” (Poema 2). Na lírica camonianana, elegem-se os versos: “Se, por algum acerto, Amor vos erra,/ por parte do desejo cometendo/ algum nefando e torpe desatino;/ se ainda mais que ver, enfim, pretendo;/ fraquezas são do corpo, que é de terra,/ mas não do pensamento, que é divino”⁸³; “Se nela está minh’ alma transformada,/ que mais deseja o corpo de alcançar?/ Em si somente pode descansar,/ pois consigo tal alma está liada”⁸⁴.

O soneto desta última referência, “Transforma-se o amador na cousa amada” coloca em primeiro plano o desejo enquanto processo de conversão no ser amado, que Ana Hatherly aborda claramente em três momentos: “Dar-se/ entregar-se/ o querer no

⁷⁹ Da canção “Fermosa e gentil Dama, quando vejo”.

⁸⁰ Da canção “A instabilidade da Fortuna”.

⁸¹ Do soneto “O fogo que na branda cera ardia”.

⁸² Da ode “Pode um desejo imenso”.

⁸³ Da canção “Fermosa e gentil Dama, quando vejo”.

⁸⁴ Do soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”.

outro transformar-se” (Poema 3); “Tu-Eu/ um outro ser/ um outro querer/ um outro outro” (Poema 11); “Amor é sombra impaciente e muda/ muda tudo/ muda tudo” (Poema 12). Por sua vez, o tema da mudança remete simultaneamente para outro conhecido soneto camoniano, do qual se destacam as primeiras linhas: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades/ muda-se o ser, muda-se a confiança; todo o mundo é composto de mudança/ tomando sempre novas qualidades”⁸⁵.

Assim, mais do que a utilização, por parte de Ana Hatherly, das anteriormente citadas palavras-chave da lírica amorosa camoniana, que são comuns a vários discursos poéticos sobre o mesmo tema, o elemento decisivo para o reconhecimento do referente canónico literário português diz respeito à utilização de construções frásicas próximas a expressões presentes em poemas célebres do autor glosado, tais como: “Amor é um fogo que arde sem se ver”, “Transforma-se o amador na cousa amada”, “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”.

Por sua vez, *Volúpsia* também regista algumas diferenças em relação a elementos constitutivos da lírica amorosa camoniana, nomeadamente a ausência do tom execratório e de queixume para se referir às vicissitudes do desejo, a sublimação do envolvimento físico dos corpos – “O nosso corpo freme” (Poema 8) – e a reciprocidade da relação Tu-Eu – “Emaranhados neste anseio-sonho/ nesta precisa-aposta/ Tu-Eu” (Poema 7). Esta exaltação do encontro amoroso dos corpos, patente nos textos de *Volúpsia*, contrasta com o exercício de singularização da beleza física feminina proposto pelo elemento temático figurativo que protagoniza a série de imagens deste livro, através da reconstrução repetitiva do cânone juntando fragmentos de corpos distintos.

Deste modo, no livro em análise, é possível considerar que Ana Hatherly recorre a estratégias de justaposição espacial, de aglutinação material e de cruzamento referencial para explorar simultaneamente vários tipos de relação, entre as quais se podem identificar: i) relação singular – através da produção de um elemento temático figurativo comum à série de imagens; ii) relação dual – através do diálogo suscitado pela colocação do texto contíguo à imagem e da fixação de pares de palavras ou pares de

⁸⁵ Do soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”.

ideias hifenizadas (“pensamento-acto”, “anseio-sonho”, “precisa-aposta”, “Tu-Eu”, “além-palavra”, “festa-febre”, “ser-não-ser”, “querer-já-não-querer”); iii) relação múltipla – através da intersecção de três discursos literários (Ana Hatherly, Luís de Camões e Oscar V. de L. Milosz) e da colagem de imagens parciais de vários corpos distintos pertencentes a um mesmo cânone de beleza física feminina.

Apesar do presente trabalho não se dedicar exaustivamente a analisar as afinidades intertextuais entre os três discursos, é interessante ter ainda em conta algumas informações contidas nos trechos assinalados na edição do livro *L’Amoureuse Initiation*, de Oscar V. de L. Milosz, que pertenceu a Ana Hatherly⁸⁶, salvaguardando a impossibilidade de confirmar a autoria desses sublinhados.

Assim, as passagens realçadas sugerem analogias evidentes com os elementos que compõem o primeiro poema de *Volúpsia*: i) a visibilidade do amor – « Jetons les yeux autour de nous : toutes choses respirent la force, la confiance ; l’univers exulte d’un formidable désir » (1958, p. 157); ii) a cegueira de quem ama – « l’aveugle adoration d’un amant » (p. 177)(177); iii) a proliferação de contradições no universo amoroso – « O Amour, que fais-tu là ? Et l’Immense, l’Impénétrable, le Terrible, le Doux me répondait par les larmes et les soupirs de l’infortunée : « Je suis ici parce que je suis partout. Je suis la douleur et la joie, l’espoir et le souvenir ; [...] parce que je suis en toutes choses, parce que toutes choses sont en moi. Je suis la Beauté et l’Adoration, la Douleur et la Pitié » (p. 186).

Os restantes textos de Ana Hatherly constantes no livro em referência também incluem fragmentos que encontram eco no trechos assinalados em *L’Amoureuse Initiation*: i) “Oh sombra impaciente/ ardes sem limite” (Poema 2): que decalca parcialmente a frase « O ombre impatiente et superbe ! » (p. 171); ii) “Oh exultante/ exultante festa do tumulto” (Poema 9) : que potencia afinidades com outras expressões de Milosz construídas em torno dos vocábulos « tumulto » – « L’armoire toute pleine du tumulte muet des souvenirs » (p. 187) e « Le cœur de la Vérité est une pierre dans un torrent, ivre de pureté, de tumulte et de lumière » (p. 2017) – e “festa” – « mon âme n’avait pas d’autre désir que de célébrer avec une joie toujours égale la quotidienne fête

⁸⁶ Esta edição encontra-se actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal, com a cota L. 111517 P.

de revoir » (p. 215); iii) “O corpo fala na muda voz” (Poema 2) : que remete também para outros tipos de silêncio identificados por Milosz – « Les choses immobiles et muettes n’oublent jamais » (p. 210); iv) “Amor é grande/ adoração das coisas infinitas” (Poema 12): que repete a formulação devocional do amor patente em « Dans la grande adoration, la créature n’est point autre chose qu’un médium » (p. 229).

Por sua vez, esta última citação de Milosz parece oferecer mais um elo entre as linhas finais do texto de *Volúpsia* (“Amor é grande/adoração”) e o título da série de imagens (*O Corpo como Suporte*), que se consegue estabelecer equiparando, por um lado, “corpo” a “criatura” e, por outro, “suporte” a “médium”.

A questão formulada por Milosz em *L’Amoureuse Initiation* antes da frase que Ana Hatherly repete na abertura do seu livro pode servir para iluminar a relação entre vários elementos de *Volúpsia*, tais como a epígrafe, as séries de poemas e imagens e as referências intertextuais: « La chose qui se consume n’est-elle pas le feu ? L’être qui aime n’est-il pas l’Amour ? » (p. 147). A convergência entre os três autores no estabelecimento do cânone que relaciona o amor e o fogo dá lugar então a dois caminhos no que diz respeito ao resultado da transformação amorosa – transforma-se o amador na coisa amada, no caso de Camões, ou no próprio amor, no caso de Milosz? Assim, a proposta visual de Ana Hatherly, ao privilegiar um corpo fragmentário como suporte do desejo, permite abranger os vários sentidos do processo de transfiguração amorosa enquanto combinação de partes distintas num exercício de singularização.

Por fim, é impossível não referir um outro passo assinalado na edição de *L’Amoureuse Initiation* que pertenceu à autora portuguesa. Embora neste trecho sejam tecidas considerações sobre o amor que extravasam o âmbito de *Volúpsia*, estas palavras de Milosz dirigem um apelo claro ao universo hatherlyano: « La musique est le cri de l’Amour ; la Poésie en est la pensée... L’une est l’exaltation du présent et elle chante : « Je vis et j’aime » ; l’autre est l’ivresse du souvenir » (p. 166).

I.3 VER A ESCRITA, LER O DESENHO

O presente capítulo pretende analisar quatro publicações de Ana Hatherly: *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), *O Escritor* (1975), *A Reinvenção da Leitura* (1975) e *Escrita Natural* (1989). Como já foi referido nas notas prévias, a autora considera que três destes títulos se podem classificar como livros de artista (exceptuando o ensaio *A Reinvenção da Leitura* (1992, p. 84)) e que, simultaneamente, a totalidade do conjunto se insere na categoria de Poesia Visual, onde inclui também a publicação *A Mão Inteligente* (2004). Apesar do título de 2004 ser dedicado à obra visual da autora, não será tido em conta neste estudo, uma vez que se aproxima mais do formato convencional de um catálogo, ao invés de procurar afirmar-se enquanto livro de artista.

Antes de iniciar uma leitura aproximada, proponho uma reflexão sobre dois elementos comuns à composição destas obras de Poesia Visual: i) “Os Mecanismos da Escrita” – tendo como base a investigação de Manuel Portela sobre a obra de Ana Hatherly, que analisa “a presença do traço, da linha e da mancha da escrita” para perceber o funcionamento de “uma lógica pictográfica que permite tornar visível a escrita e uma lógica logográfica que permite tornar legível o desenho” (2014, p. 48); ii) “Os Roteiros das Imagens” – tendo como base a tese de João Pinharanda sobre a obra visual de Ana Hatherly, que reivindica para a autora “a atitude de realizadora cinematográfica”, remetendo essa obra para “uma colecção de colecções de imagens”, que sugerem “a realidade/ existência de um grande livro de páginas soltas” (2003, pp. 16-17).

Por fim, os livros de Ana Hatherly selecionados são examinados de acordo com critérios visuais relativos à organização editorial das séries gráficas e à ocupação espacial da dupla página, que resultam nos seguintes agrupamentos: i) “Várias Séries, Várias Imagens” – onde se incluem as publicações *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973) e *O Escritor* (1975); ii) “Uma Série, Uma Imagem” – onde se incluem os títulos *A Reinvenção da Leitura* (1975) e *Escrita Natural* (1989).

OS MECANISMOS DA ESCRITA

O trabalho de Ana Hatherly em torno daquilo que Manuel Portela designa como “poesia gráfica” é abordado pelo investigador em quatro textos: “Uma Reinvenção Visual da Leitura: A Poesia Gráfica de Ana Hatherly” (2014); “Topologia Digital da Página Impressa no ‘Arquivo Digital da Po.Ex’” (2016); introdução da edição fac-similada de *A Reinvenção da Leitura*, publicada em 2016; “Escrever a Escrita: Entre Tecidos, Textos: Textos Entretecidos” (2018).

No artigo de 2014, Manuel Portela defende que a poesia gráfica de Ana Hatherly promove uma “reinvenção visual da leitura” que “redefine a relação entre visibilidade e legibilidade” (p. 53). Assim, o investigador pretende demonstrar que, nesta obra, é possível ler o “traço enquanto linha de escrita e enquanto linha de desenho”, cujas repetições originam “padrões visuais”, “texturizações” (p. 51) ou “manchas de escrita” (p. 48), que exploram zonas de transição entre o visível e o legível, em várias escalas, desde o nível macro – da folha ou do texto-desenho –, até ao nível micro – da linha manuscrita ou do fragmento verbal (p. 54). Para o efeito, é elaborada uma análise da poesia gráfica agrupada em duas categorias gerais, que coincidem com dois capítulos do texto de Manuel Portela: i) “a linha de escrita” – dedicado aos textos visuais, textos caligráficos e desenhos, onde se evidencia “a possibilidade de ler a opacidade do traço” (p. 49); ii) “o desenho do texto” – dedicado aos caligramas, onde se evidencia uma “oscilação entre a percepção da mancha gráfica como desenho e a percepção da linha do desenho como letra” (p. 52). Existe ainda um terceiro capítulo na análise do investigador, de carácter mais transversal às duas categoriais já referidas, intitulado “O Pensamento da Mão”, que se refere à “múltipla presença da mão” nesta poesia gráfica, “através de inscrições caligráficas, do desenho da mão e da sombra do corpo da mão” (p. 53). Num registo sinóptico surge o último capítulo, designado “O Traço do Legível”, que identifica a “legibilidade como uma propriedade emergente de um sistema de traços” (p. 53) nesta obra de Ana Hatherly, onde se manifesta também uma “poética da leitura centrada na dinâmica entre visualidade e legibilidade como condição de emergência da escrita enquanto forma e enquanto desejo” (p. 55).

Por sua vez, no artigo de 2016, Manuel Portela pretende analisar as estratégias utilizadas na construção do Arquivo Digital da Po.Ex, que recorrem à “tradução

intermedial do papel para o ecrã multimédia” (2016b, p. 29), cruzando-as com a “reflexividade intermedial da escrita, da imagem e do código em textos visuais de Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro e José-Alberto Marques” (pp. 28-29), enquadrados respectivamente nas categorias de “Texto-Escrita”, “Texto-Imagem” e “Texto-Código”. Assim, a referência a Ana Hatherly surge aqui associada à categoria de “Texto-Escrita”, acompanhada pela reflexão sobre a experiência da inscrição do traço na folha de papel, que reitera os mecanismos da escrita e a importância da página assinalados no ensaio anterior – “o desenho da escrita ativa o espaço da página” (2014, p. 53) – e que podem ser sumarizados no parágrafo que conclui o artigo em análise:

Na medida em que o leitor é colocado perante a origem da escrita como pura inscrição, isto é, como ato que se inscreve a si próprio registrando a sua condição matérica, os textos visuais de Ana Hatherly permitem ao leitor observar a transição entre pré-semiótico e semiótico, entre pré-semântico e semântico, entre pré-figurativo e figurativo. Esta sobreposição de estados proporciona-nos a experiência gestáltica da escrita enquanto processo de percepção visual, processo abstrato de notação e processo expressivo de conquista do dizível e do figurável. A oscilação entre percepção visual, cognição semiótica e propriocepção gestual das formas torna-se no meio principal da experiência da escrita como forma e como desejo. O movimento combinatório dos traços, de cuja fluidez depende a produtividade simbólica, contém o movimento do corpo que escreve. Nesse sistema cognitivo formado por sujeito, materiais de escrita e códigos da língua e do desenho, a consciência é um efeito retroativo do corpo que se sente a escrever. Sentir-se a escrever e sentir a escrita a escrever-se são manifestações cognatas dessa consciência expandida até à superfície marcada do papel. À topografia da escrita corresponde a topologia da página que permite articular um sistema de relações (2016b, p. 34).

Nos últimos dois artigos elencados, Manuel Portela parte do quadro teórico definido anteriormente para, no caso do prefácio do livro *A Reinvenção da Leitura* de 2016, adequá-lo sinteticamente às características específicas desta publicação de Ana Hatherly, e, no caso da peça de 2018, integrada no catálogo da exposição de obras

visuais da autora intitulada *Ana Hatherly: O Prodígio da Experiência*, desenvolver uma reflexão ensaística sobre a anatomia do texto produzido pelo gesto hatherlyano da escrita:

Num texto-textura. Texto-tessitura. Textitura. Trama e urdidura. Texto-partitura. A escrita tecida. Partida. Repartida. Entre ver e escrever, entrever. Entrever vida. Vida escrevida. Entrescrevendo vida. Vida quasi-escrita. Vida entrescrita. Entrevista, vida em escrita. Vidascrita. Escrita em tecido. Texto tecido. Texto destextualizado. Destextualização do texto-tecido. O fio desfiado do texto-escrita. Linha a linha. Letra a letra. Traço a traço. Linha a letratraço. Traço a linha letra. Letra traço a traço. A fábrica da fonte da escrita. Fábrica têxtil. Texto-fonte. Escrita-nascente. Forma-emergente. Forma-fonte-escrita-texto. Mergulho assémico e assitémico no desfiar do fio da escrita. A letra é um nó num fio que não é possível desembaraçar. É um nó que articula a significabilidade. A possibilidade de significar. De simbolizar, isto é, de apontar para fora de si. De tronar a sua presença em represença. Isto é, representação. Desdobrar o seu ser em ser e representar. Ser, e ser em vez de estar. Estar, e estar em vez de. Desdobrar-se em presença e em ausência. Deixar de estar em si. Sair de si. Ser capaz de ausentar-se de si. Des-ser. Destextecer e entretextecer. A escrita escritecida (2018, p. 96).

Este exercício joyceano com palavras *portmanteau* encontra eco no termo “escriturasura” utilizado por Philadelpho Menezes para nomear a categoria onde enquadra o trabalho que Ana Hatherly apresentou na *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*, em 1988. A reprodução da peça da autora que consta no catálogo dessa exposição (p.15) diz respeito a uma composição com base na repetição de um signo que se assemelha a imagens existentes no livro *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973, p. 31) e no Arquivo Fernando Aguiar, publicadas no catálogo *Ana Hatherly: O Prodígio da Experiência* (2018, pp. 30-33).

Vale a pena atentar na definição dada por Philadelpho Menezes para o termo “escriturasura”, no artigo “Uma Abordagem Tipológica da Poesia Visual” publicado no catálogo da exposição em referência:

Como última espécie da visualidade do verbal, já nos limites da palavra, onde a textura da verbalidade está esgarçada a um ponto de quase irreconhecibilidade, temos a questão da escritura, da quase-escrita que podemos chamar de “escriturasura” (aproveitando o “scribblehobbled” joyceano).

É uma vertente que se põe em contraponto com o “letrismo” da mesma forma que o “espacialismo” se diferenciava do “concretismo” enquanto no “letrismo” o desmantelamento da escrita verbal obedece a uma ordenação construtiva da visualidade, a “escriturasura” é marcada pelo abstracionismo informal, e se localiza no centro das propostas surgidas no fim da década de 60 para solucionar a crise da escritura concreta (aqui, ao que parece, como um símbolo das vertentes estruturalistas ou racionalistas da poesia de vanguarda). Proposta teórica da então nascente “poesia visiva” italiana, o que aqui denominamos “escriturasura” incorpora ao produto-poema o ato de fazê-lo, trazendo à tona a origem da própria palavra “poesia” (do grego “poíesis” = ato de fazer algo) como tema central dos poemas.

Assim, na “escriturasura” a caligrafia é um índice do poeta e aponta para um gestualismo que desemboca na poesia performática, ao mesmo tempo que assume um indeterminismo e um erro latentes em toda a atividade de criação (1988, p. 13).

Ao contrário do olhar aproximado de Manuel Portela, detendo-se sobre os diferentes movimentos do gesto caligráfico hatherlyano, Philadelpho Menezes pretende enquadrar uma ideia representativa da obra de Ana Hatherly na visão panorâmica que o investigador construiu para sistematizar a Poesia Visual brasileira da segunda metade do século XX, e que foi desenvolvida na sua dissertação de mestrado de 1987. Assim, no artigo citado, as três categorias em que Philadelpho Menezes divide a Poesia Visual brasileira são, pontualmente, agrupadas a outros movimentos e enquadradas em três dominantes comuns mais amplas, para abranger a diversidade internacional da exposição que teve lugar em 1988: i) “O Visual do Verbal” – “a visualidade é o próprio aspeto gráfico do signo verbal (frase, palavra ou letra)” (p. 9), onde se inclui o poema-embalagem; ii) “O Visual Alheio ao Verbal” – “a visualidade, a par do aspeto gráfico das

letras e palavras, manifesta-se em signos visuais dissociados formalmente dos signos verbais” (p. 9), onde se inclui o poema-colagem; iii) “A Articulação Verbo-Visual” – “as visualidades dos signos visuais e verbais combinam-se formalmente para a criação de uma semântica intersínica particular” (p. 9), onde se inclui o poema-montagem.

Simultaneamente, a “escriturasura”, apesar de ser definida enquanto procedimento visual no contexto da primeira dominante comum, onde é inserido o trabalho de Ana Hatherly, também pode ser apropriada pelas restantes dominantes, através dos princípios da colagem, no segundo caso, e da montagem, no terceiro caso.

Por fim, no segundo ponto da conclusão, Philadelpho Menezes propõe uma leitura dual para as grandes tendências da Poesia Visual, embora reconheça também que as mesmas surgem de forma entrecruzada e misturada:

[...] se for possível falar em alguma dualidade num campo de manifestações tão variadas como a "poesia visual", podemos dizer que o "poema-montagem" (ou "poesia intersignos") está para o "poema-colagem" assim como o "letrismo" está para a "escriturasura", e o "concretismo" está para a "espacialismo". Corresponderiam a duas linhas mestras que informam a poética contemporânea; a primeira, de um classicismo intelectualizante de cunho construtivista; a outra, de caráter informal, caógeno, barroco, mais dirigida a apreensão sensorial (p. 17).

Um outro termo relevante que pode ser usado para pensar os mecanismos da escrita de Ana Hatherly diz respeito ao “escrituralismo tipográfico”, definido por Jorge dos Reis na parte da sua investigação dedicada à expressão e conceptualização da letra nas artes visuais, integrada na sua tese de doutoramento com o título *Três Movimentos da Letra: O Desenho da Escrita em Portugal* (2012). Para o investigador existem quatro conceitos que diferenciam a utilização da textualidade na Arte Conceptual, sendo um deles o escrituralismo tipográfico, onde observa uma “prática informal da tipografia, assente na produção de uma imitação da própria letra tipográfica, através de um método de riscar próximo da escrita e da própria tipografia” (pp. 161, Vol. III), destacando as obras de Henri Michaux, Cy Twombly e Ian Hamilton Finlay:

Michaux parte da escrita automática produzindo grafismos de ilegibilidade total; Twombly desenha as letras do alfabeto, obedecendo à sua estrutura mas realizando um registo não normalizado da tipografia onde a variação do desenho é característica principal; Finlay, por seu turno, procura encontrar nos calígrafos o rigor do método caligráfico para assim produzir um escrituralismo tipográfico de grande controle gráfico. (pp. 163, Vol. III).

Apesar de Jorge dos Reis não explorar a aproximação entre o trabalho de Henri Michaux e o de Ana Hatherly, e de a própria autora não valorizar essa afinidade visual⁸⁷, a análise que o investigador realiza sobre os alfabetos de Michaux oferece elementos decisivos para ler algumas incursões da Poesia Visual de Ana Hatherly:

Os alfabetos de Michaux apresentam formas tipográficas novas onde a grafia do alfabeto romano se complica em traços infundáveis e de grande variação formal que se enquadram dentro de uma gestualidade que conduz a ideogramas misteriosos. [...]

Estamos perante uma escrita inicial, como se Michaux produzisse os primeiros esboços que conduziram à descoberta do alfabeto. Nesta produção encontramos elementos como o espaço entre caracteres ou entre as linhas e tentativas relativamente intencionais de construir uma ligação formal e estrutural entre os signos produzidos. Esta forma de organizar os elementos da escrita alude à tipografia e ao sistema de comunicação linguístico, mas a ela corresponde uma incapacidade de realizar uma leitura e uma descodificação da mensagem, dado o grafismo poder ser visto numa dicotomia entre significado ausente e significante presente feito de marcas ilegíveis (pp. 164, Vol. III).

Sobre o escrituralismo tipográfico, vale a pena referir ainda que o artista visual português estudado por Jorge dos Reis como exemplo paradigmático deste conceito é

⁸⁷ Em entrevista concedida a Ruth Rosengarten, em 2000, Ana Hatherly afirma: “Se está a pensar em Michaux, eu sou o contrário de Michaux. [...] O Michaux é o homem da alucinação... Eu sou da lucidez” (Hatherly, 2004, p. 119).

António Sena, acompanhado pelos seus autores de referência: Paul Klee, Henri Michaux e Cy Twombly. Por sua vez, uma leitura sumária da relação entre os trabalhos de António Sena e de Ana Hatherly pode ser encontrada no texto de Ernesto de Sousa sobre a exposição “A Palavra e a Letra”, que comissariou para a XXXIX Bienal de Veneza (1980), quando identifica a seguinte “paridade”: “[à] escrita (inventada, não-escrita) de Ana Hatherly opunha-se a des-crita do António Sena” (1998, p. 172).

Finalmente, tendo como raiz comum a palavra “escrita”, faz sentido mencionar ainda o termo “escritalidade”, utilizado por Ana Hatherly logo no poema de abertura da publicação intitulada *A Idade da Escrita* (1998), e que Paulo Pires do Vale recupera como mote na reflexão “O Jogo ou a Arte do Suspenso” (2008), onde se destacam as seguintes considerações:

Não é sempre verdade na obra de Ana Hatherly, demasiado complexa para assim a classificarmos, mas em muitos destes desenhos sentimos esse impulso de percorrer minuciosamente a folha de papel, da mais pequena à maior. Ou cada um dos azulejos do painel. Pacientemente com gestos largos e seguros. Preencher. Escrever. [...]

Escrever-desenhar sem conhecer ainda o sentido. Cripticamente percebê-lo, procurá-lo. Escrever-desenhar para além da utilidade da comunicação imediata e habitual. Os desenhos de Ana Hatherly questionam as palavras – elas ficam suspensas – devolvendo-nos a necessidade de as interpretar. Como nos grafitis, apenas fragmentos, e como fragmentos reenviando para algo ausente e desconhecido (para. 6-7).

OS ROTEIROS DAS IMAGENS

A primazia da página, que nas palavras de Paulo Pires do Vale se percorre minuciosamente, está em estreita relação com o modo como João Pinharanda entende a obra de Ana Hatherly enquanto “um grande livro de páginas soltas”. No entanto, para Pinharanda, uma vez que a obra é pensada “por séries e não individualmente”, a ideia de livro não fica diminuída pela primazia da página solta:

A apresentação final das suas imagens (em exposição ou em catálogo/livro) é, como numa montagem cinematográfica, o que nos dá o definitivo sentido da obra (2003, p. 17).

Para reflectir sobre esta tensão entre a página solta e a ideia de livro, assinalada por João Pinharanda, vale a pena ter em conta a inclusão destas publicações de Poesia Visual na definição de livros de artista, proposta por Ana Hatherly, e tirar partido de alguma reflexão teórica realizada sobre este conceito.

Mais do que enveredar pela densa discussão terminológica que envolve a definição de livros de artista, o presente trabalho pretende utilizar o contributo de algumas questões levantadas por essa investigação para aprofundar a leitura destas obras de Poesia Visual de Ana Hatherly.

Neste contexto, torna-se relevante o trabalho de Anne Moeglin-Delcroix, reunido no livro *Esthétique du Livre d'Artiste 1960-1980: Une Introduction à l'Art Contemporain*, de 2012⁸⁸, nomeadamente no que diz respeito às seguintes questões: i) relação entre a Poesia Concreta e a primazia da página; ii) relação entre a estrutura do livro e a colecção; iii) relação entre a estrutura do livro e a série.

No capítulo “Poètes ou Artistes?”, a investigadora francesa pretende averiguar de que modo o livro permite a passagem entre poesia e artes visuais e quais são as afinidades entre o livro de Poesia Concreta e o livro de artista (2012, p. 63). Esta análise constrói-se ao longo das seguintes distinções: i) Poesia Concreta – como resultado da introdução tardia da abstracção na poesia (p. 98), que procura a redução ao elementar e a sistematização dos processos de repetição e permutação (pp. 65-66), situando-se algures entre a página e o quadro (p. 95), enquanto oposição ao livro (p. 87); ii) Poesia Visual – como resultado da introdução de fragmentos de imagem sob forma de colagem, semelhante à estética neofigurativa da *Pop Art* e do *Nouveau Realisme* (p. 79), que se encontra nos antípodas da abstracção concreta (p. 80); iii) Poesia Sonora – como resultado da aproximação à performance e à música (p. 95), numa atitude que

⁸⁸ Este livro resulta da reedição revista e aumentada da sua tese de doutoramento publicada em 1997.

demonstra os limites do livro (essa forma do passado passível de ser destruída, segundo Henri Chopin (pp. 92-93)), e afirma a linguagem como instrumento de acção (p. 101).

Assim, apesar de Anne Moeglin-Delcroix defender que a Poesia Concreta demonstra um desinteresse pelo livro de artista, baseado na preferência de uma leitura tabular em detrimento da linear (p. 87), reconhece também a possibilidade da sugestão narrativa em determinados livros de poetas concretos, nomeadamente de Emmett Williams:

Chacun de ces livres d'Emmett Williams fait la preuve qu'à partir du moment où non seulement la page, mais la suite des pages est prise en considération dans l'élaboration du livre, elle induit une narrativité élémentaire, qui rompt avec l'interdit formaliste du récit. Alors l'épaisseur du livre n'est plus celle d'une pile de pages, mais l'annonce d'une profondeur possible. Le livre n'est plus une collection d'espaces dont la réunion est elle-même insignifiante, mais un dispositif temporel nécessaire à ce qu'il montre/ raconte. Encore faut-il souligner qu'Emmett Williams y réussit en empruntant nombre de ses procédés au cinéma : cinéma d'animation pour Sweethearts, zoom arrière pour THE VOY AGE et travelling pour Soldier (pp. 89-90).

A investigadora explicita ainda que, não obstante a Poesia Concreta reivindicar a sua afirmação no campo literário, alguns autores que iniciaram o seu percurso tanto na Poesia Concreta (no caso, por exemplo, de Dieter Roth, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Herman de Vries, Tim Ulrichs, Carl Andre, Konrad Balder Schäuffeln) como na Poesia Sonora acabaram por enveredar posteriormente por um caminho nas artes visuais (p. 78), tendo beneficiado, em termos gerais, da aprendizagem da permeabilidade das fronteiras entre literatura e artes visuais (p. 99), assim como da proximidade da relação que se estabelece entre um escritor e um livro:

Encore une fois, il faut éviter de considérer les rapports entre poésie concrète et livre d'artiste en sens unique, de la littérature vers l'art, du mot vers l'image. La poésie concrète a indéniablement introduit à l'art, au domaine du visible et de l'image, un certain nombre d'écrivains. En revanche, ce serait plutôt leur

familiarité d'écrivains au livre qui aurait introduit celui-ci, avec la plupart de ses caractéristiques traditionnelles, dans l'art. Ce second facteur nous semble en réalité plus décisif que le premier, dans la mesure où il permet d'expliquer aussi que d'anciens écrivains comme Vito Acconci ou Dan Graham aient créé des livres d'artistes sans être pour autant passés par la poésie concrète (p. 100).

Por sua vez, a relação entre a estrutura do livro e a coleção é abordada no capítulo "Collection, Récollection", onde se pretende demonstrar que, apesar de um livro ser constituído por uma sequência material de páginas com base num princípio de equivalência, nem todas as publicações exploram as dimensões temporais e discursivas inerentes à sequencialidade, nomeadamente no caso dos livros de artista que apresentam coleções, inventários ou acumulações de elementos, citando-se como exemplo o trabalho de Christian Boltanski – nomeadamente nos livros *Monuments* (1986), *Le Lycée Chases* (1987) e *Les Suisses Morts* (1991):

L'exemplarité de Boltanski ne tient pas seulement à ce que ces livres montrent que des images de nature semblable peuvent, une fois rassemblées, signifier du seul fait de leur rassemblement, échappant ce faisant à la vacuité de la répétition : ses installations de photographies en font aussi la démonstration. Ce que les livres ajoutent provient de la mise en séquences des images, page après page serait-ce de la manière la plus rudimentaire. En effet, ces pages pourraient être interverties sans que l'information fût aucunement modifiée. Aucune image tient son sens de la place qu'elle occupe dans la suite, pas plus qu'elle ne donne sens à la suite par la place à laquelle intervient. Mais c'est la suite en tant que telle qui a du sens. Elle implique en particulier que chaque page, bien que solidaire de l'ensemble où elle est comprise, ne soit jamais visible qu'isolément, à un moment donné de la lecture qui la fait apparaître puis disparaître. Ce mouvement réversible d'apparition et de disparition, virtualité spécifique au livre qu'actualise l'acte de lecture, réintroduit, certes, discrètement, la possibilité de l'unique dans l'uniformité de l'accumulation et la possibilité du différent dans la répétition (p. 221).

Como tal, para Anne Moeglin-Delcroix, um livro constituído por um conjunto de elementos cuja ordenação é irrelevante para o sentido do todo neutraliza assim o efeito da sequencialização desses elementos (p. 402). No entanto, só será possível ter acesso à informação contida nesse conjunto através do movimento de leitura exigido pela sucessão de páginas do livro, ou seja, através da vivência de uma temporalidade e de uma discursividade que não fazem parte da natureza desse conjunto, mas sim das características materiais do códex (pp. 258-259).

Finalmente, sobre a relação entre a estrutura do livro e a série, é importante ter em conta a reflexão realizada pela investigadora francesa no capítulo “Séries et Récits”, que tem por base a análise dos livros de artista de Sol LeWitt. Com efeito, Anne Moeglin-Delcroix considera que é precisamente o resultado bem conseguido por LeWitt na adequação pontual das propriedades sequenciais do livro a alguns dos seus trabalhos sequenciais que cria a impressão de que existe uma afinidade estabelecida *a priori* entre a estrutura do livro e o trabalho do artista (271) – como, por exemplo, nas obras *Four Basic Kinds of Lines and Colour* (1971), *Color Grids* (1977), *Brick Wall* (1977) e *Cube* (1990). Este tipo de livro que se constrói em função do conteúdo veiculado, numa relação de dependência mútua, é considerado por Anne Moeglin-Delcroix como um médium (p. 271).

Os exemplos citados de livros de artista realizados por Sol LeWitt reclamam a forma sequencial de páginas específica de obras que têm uma essência temporal (p. 259). Por sua vez, a leitura destas obras permite acompanhar a realização progressiva de uma ideia, desenvolvida ao longo de um livro, em vez de oferecer apenas um resultado privado das suas causas (p. 271). Assim, para a investigadora, a leitura é simultaneamente uma experiência no tempo e do tempo como dimensão constitutiva da obra, não se cingindo a ser apenas uma forma de acesso a essa obra (p. 263).

Neste contexto, vale a pena recuperar as palavras de Anne Moeglin-Delcroix que sintetizam o modo como a estrutura do livro se relaciona com a ordenação inerente às colecções e às séries:

En effet, cette propriété matérielle du codex, en vertu de laquelle la suite reliée des pages induit un certain ordre, offre la possibilité de l'utiliser comme support d'une durée orientée. En ce cas, l'ordre n'est pas celui, fondamentalement

synchronique, du classement, mais celui, diachronique, d'une succession en développement. Chaque page intervient alors à un moment déterminé dans une succession d'apparitions et de disparitions qui lui attribue une inscription temporelle précise dans le processus qui définit l'unité du livre et lui donne un sens, dans la double acception du terme, herméneutique et téléologique (p. 263).

Para concluir, é oportuno citar a diferenciação terminológica proposta por Paulo Silveira quando reflecte sobre as propriedades ordinais do livro:

O primeiro grande elemento ordinal no livro é a sequencialidade na percepção ou na leitura. Ela é a diretriz da ordem interna da obra, envolvendo a interação mecânica do leitor ou fruidor. Um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos do seu desfrute. [...]

O segundo elemento ordinal é a serialidade. Ela diz respeito ao entendimento da obra na sua inserção cronológica e estilística em relação às obras que a precedem e às que a seguem, quando há, de fato, diálogo entre eles. Seqüencialidade e serialidade são elementos tão definidores da estrutura física da obra que se tornam presentes pela materialização (2008, pp. 72-73).

VÁRIAS SÉRIES, VÁRIAS IMAGENS

No artigo “(H)a Ver Ana Hatherly. Notas sobre a Poesia Visual” (1992), de Melo e Castro, sobre o corpus publicado de Poesia Visual de Ana Hatherly, são apenas identificados como contendo várias séries de poemas, ou sequências, os livros *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973) e *O Escritor* (1975).

Sobre o primeiro livro enunciado⁸⁹, vale a pena recuperar algumas informações prestadas por Ana Hatherly acerca da sua concepção:

Mapas da Imaginação e da Memória, como já referi, é uma colectânea de obras realizadas entre 1971 e 1973, muito influenciada pelos meus estudos orientais. O livro é uma edição de autor, mas surgiu com a chancela da Moraes Editores, que

⁸⁹ V. Anexos, Fig. 1 a 7, pp. vii-xiii.

foi a distribuidora. O design é meu. Fizeram-se duas tiragens, que apenas diferem na capa, uma das quais em forma de envelope atada com uma fita de seda preta, que acentuava o seu cunho orientalizante.

O texto de introdução é significativo das minhas preocupações na época e dá boa informação sobre a génese dos trabalhos aí antologiadados em forma reduzida (1992, p. 84).

No que diz respeito às características materiais da publicação, a dimensão da dupla página corresponde aproximadamente a uma folha de papel A4 orientada verticalmente, o que resulta num livro com uma configuração estreita, com 11,5x29,7 cm, composto por um texto introdutório – que ocupa 3 duplas páginas – e por poemas visuais, reproduzidos numa escala inferior à original – que ocupam 44 duplas páginas. A impressão é feita a preto sobre papel branco, com utilização pontual da cor⁹⁰. Por sua vez, os poemas apresentam-se isoladamente ou em conjuntos, em cada dupla página, individualizando-se pela disposição espaçada ou pela delimitação pontual de um fundo.

Antes de ter em conta o conteúdo visual dos poemas, é possível reflectir sobre o movimento obtido pela disposição espacial dos mesmos ao longo das páginas do livro, cujas variações produzem efeitos de escala, tensão e ritmo resultantes da interacção de três parâmetros: i) a proporção entre cheio e vazio, ou seja, a relação entre a superfície do papel ocupada pelos poemas visuais e a superfície de página em branco; ii) a segmentação da superfície gráfica ocupada com poemas visuais, ou seja, o número de poemas visuais existentes por cada dupla página; iii) a relação entre a configuração e o alinhamento dos poemas visuais, ou seja, identificação dos principais eixos ou posições sugeridas pela combinação do formato e organização dos poemas visuais em cada dupla página.

Assim, sobre a relação entre cheio e vazio, a maioria das duplas páginas desta publicação tem uma proporção equivalente, privilegiando-se, nos restantes casos, o domínio do branco da página sobre o espaço ocupado pelos poemas – registam-se

⁹⁰ Nas duplas páginas: 18-19; 26-27; 30-31; 52-53; 60-61.

apenas dois exemplos de duplas páginas ocupadas inteiramente por um poema e um exemplo de dupla página ocupada na totalidade por quatro poemas.

No que diz respeito à segmentação da superfície ocupada por poemas visuais, com variações entre um a seis elementos por dupla página, a maioria dessas duplas páginas é ocupada por apenas dois poemas. Por sua vez, nos exemplos extremos, existem dez duplas páginas onde surge só um poema e apenas uma dupla página ocupada por seis poemas. Reforçando a lógica da preponderância do branco da página na publicação, metade dessas dez duplas páginas com apenas um poema apresenta trabalhos que ocupam uma superfície inferior a um quarto da dupla página.

Por último, apesar de serem experimentados vários alinhamentos de poemas em conjunto ou individualmente (alinhamento total, em “L”, isolado ao canto, horizontal, vertical, diagonal), predominam as disposições de poemas visuais que marcam a horizontalidade em relação aos limites da dupla página.

Embora os efeitos de variação de escala, tensão e ritmo na disposição espacial dos poemas visuais decorram da alternância combinada dos três parâmetros acima analisados, o alcance destas transições fica mais perceptível em exemplos circunscritos a cada um dos parâmetros. Assim, uma dupla página ocupada inteiramente por um poema inverte a sua proporção de cheio e vazio quando em menos de um quarto de uma outra dupla página surge igualmente um só poema. Similarmente, a superfície gráfica de um poema que cobre praticamente a totalidade da dupla página adquire a máxima segmentação quando a mesma superfície é ocupada por um conjunto de seis poemas. De acordo com o mesmo raciocínio, a manutenção de alinhamentos de um conjunto de poemas ao longo de uma sucessão de duplas páginas adquire um efeito visual distinto através da alteração progressiva desses mesmos alinhamentos.

Assim, poder-se-á afirmar então que a introdução de variações na montagem dos poemas visuais que integram cada dupla página de *Mapas da Imaginação e da Memória* replica visualmente uma preocupação permutacional semelhante à que se encontra nos princípios anagramáticos utilizados na composição poética de “Leonorana”.

Juntando o conteúdo visual dos poemas à análise da sua disposição espacial no livro, é necessário ter em consideração lógicas de composição individuais, ou seja, inerentes a cada poema visual, e relacionais, ou seja, decorrentes da coexistência com outros poemas, tanto na mesma superfície impressa, como na sequência de páginas que dá corpo à publicação.

Tendo em conta os mecanismos de escrita identificados por Manuel Portela na composição individual dos poemas visuais, a “tensão entre a macrovisualidade da mancha das linhas de escrita e a microlegibilidade dos fragmentos verbais alojados nessas linhas de escrita” (2014, p. 53) encontra um paralelismo nos efeitos de mudança de escala trabalhados através da montagem do livro. Dito de outro modo, o olhar compositivo de Ana Hatherly não se cinge ao nível dos fragmentos de linhas de escrita ou das manchas resultantes dessas mesmas linhas porque abrange a extensão do livro, implicando tanto a manipulação da dimensão original dos poemas, como a criação de novas relações de escala entre poemas, nos domínios da dupla página e da sucessão de páginas.

Antes de abordar as leituras seriais de *Mapas da Imaginação e da Memória*, vale a pena sintetizar algumas informações sobre a natureza dos poemas aí reunidos, dadas por Ana Hatherly na introdução da publicação. De acordo com a autora, o livro apresenta os resultados de um “trabalho de pesquisa sistemática da escrita”, que se iniciou com o “conhecimento gestual” de um dicionário de inglês-chinês, incluindo posteriormente “outras escritas do oriente, médio-orient, norte de África, escandinávia [...] [e] escrita latina”. Ana Hatherly distingue esses resultados através da referência a dois momentos da sua divulgação pública: i) “Alfabeto Estrutural”, inserido na revista *Operação 1* (1967), consistindo num novo sistema de escrita elaborado com oito elementos básicos, sem qualquer valor semântico, fonético ou linguístico atribuído; ii) exposição *Anagramas* (1969), com “97 desenhos/escritas [...] realizados a partir de uma investigação já não da escrita chinesa, mas da escrita latina, mais precisamente [...] o cursivo” (1973, p. 5 e 9).

Para António Preto, esta investigação sobre a escrita assenta numa “abordagem estruturalista de análise (decomposição) e síntese (recomposição)”, cujos procedimentos implicam: i) descontextualizar e isolar caracteres submetendo-os a uma depuração geométrica abstratizante; ii) criar novas estruturas diagramáticas por

complexificação aditiva, que comportam formas mistas (orgânicas e geométricas) e registam algumas afinidades com sistemas de grafos (redes e mapas); iii) conferir às composições um tratamento textório (Preto, 2005, pp. 175-176).

Torna-se agora oportuno cruzar esta caracterização do método de trabalho utilizado por Ana Hatherly na publicação em análise com a proposta de leitura serial elaborada por Melo e Castro:

“Mapas da Imaginação e da Memória” contém várias séries de poemas visuais, algumas das quais virão a desenvolver-se em obras posteriores, como O Escritor, A Reinvenção da Leitura e Escrita Natural. Começando com algumas variações e modificações do alfabeto estrutural, continua com poemas premonitórios de Escrita Natural, com séries estruturais de aparente referência a fórmulas químicas, com caracteres pontilísticos em transformação e com redes sobrepostas. Mas principalmente constituem o livro poemas caligráficos, cujos referentes arqueológicos deverão ser encontrados nos versos figurados da tradição latina e medieval, como adiante se verá. O livro termina com quatro estruturas sígnicas métricas de carácter hermético, ao modo barroco, a que se segue uma pré-figuração de O Escritor e uma estrutura orgânica de linhas paralelas.

O carácter antológico deste livro consagra-o como um reportório da poesia visual de Ana Hatherly (1992, p. 100).

Tendo em conta a importância do “Alfabeto Estrutural” na elaboração de *Mapas da Imaginação e da Memória*, vale a pena observar os elementos publicados na revista *Operação 1*, em 1967⁹¹. Trata-se de nove poemas-cartazes, com 36x51 cm, ou seja, um formato entre o A3 e o A2, com orientação vertical, impressos a preto sobre papel branco. São compostos por uma sequência progressiva de variações e combinações aplicadas a um conjunto inicial de quatro elementos básicos, cujos resultados vão sendo apresentados numa disposição tabelar, com a especificação “desenvolvimento” incluída

⁹¹ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-operacao-1-alfabeto-estrutural/>

na legenda, culminando numa configuração distinta, mais próxima de uma estruturação em árvore, com a designação “ideograma”. Este último poema visual rompe o modo de leitura linear e sequencial existente nos anteriores, que são construídos com elementos discretos, cuja disposição respeita uma certa clareza compositiva, visível também na manutenção dos espaçamentos entre caracteres e entre linhas. Este ideograma propõe assim uma estrutura de desenvolvimento contínuo que se oferece à leitura como um todo, onde é difícil reconhecer a configuração individual dos caracteres que estão na sua génese. Ana Hatherly, ao tirar partido de alguma indiscernibilidade nesta formulação ideogramática, por um lado, aproxima-se da ilegibilidade utilizada para isolar a gestualidade da mão nas suas pesquisas sobre a escrita latina (Hatherly, 1973: 9), e, por outro, distancia-se da necessidade de explicitar lógicas compositivas, também presentes nos desenvolvimentos do “Alfabeto Estrutural” e na clareza sintética alcançada por alguns ideogramas concretos.

Os elementos básicos do “Alfabeto Estrutural” resultam de transformações realizadas sobre a representação ortogonal da letra “A” (rotações e reposicionamento do traço central). Essas transformações, uma vez combinadas entre si nos vários desenvolvimentos, formam composições que, por sua vez, em determinadas estruturas abertas, se assemelham à representação ortogonal da letra “H”, expondo as analogias geométricas entre os dois caracteres. É possível então enquadrar estas investigações sobre o desenho das iniciais do nome da autora nos trabalhos de Ana Hatherly que incorporam o seu primeiro nome, tais como *Tisanas*, *Anagramático*, *Anacrusa*, *Rilkeana*⁹². Entre vários casos desta prática assinalados por Catherine Dumas, no artigo sobre as representações do sujeito feminino na obra de Ana Hatherly (2017, pp. 6-8), encontra-se também outro exemplo que remete para o uso das duas iniciais da autora, no poema “Carta Secreta II – Ah!”, publicado em *A Idade da Escrita* (1998)⁹³, composto

⁹² “Ana é uma partícula útil. Tornou-se uma espécie de assinatura extra. Eu não me identifico com o meu nome, mas preciso de uma assinatura. *Tisanas*, *Anagramático*, *Anacrusa*, *Rilkeana*. É uma impressão digital. Mas eu não me reconheço no meu nome nem em nada do que faço – eu não sou o que faço. O que faço sai completamente fora de mim. Não quer dizer que não tenha consciência do que faço, mas é uma outra entidade” (Hatherly, 2004, p. 142).

⁹³ V. Anexos, Fig. 15, p. xxi.

por uma acumulação manuscrita de repetições da interjeição “ah”, acompanhada de um ponto de exclamação, ao longo de um eixo diagonal.

Em *Mapas da Imaginação e da Memória*, as “variações e modificações do alfabeto estrutural” identificadas por Melo e Castro apresentam diferentes sistemas de escrita (entre as páginas 10 e 27), habitualmente um por cada dupla página, com signos elementares, combinações de signos e regras de composição próprias, onde é possível identificar algumas estratégias comuns, tais como: i) complexificação aditiva; ii) diferenciação de caracteres através do peso; iii) utilização combinada de sistemas de escrita no mesmo poema; iv) pesquisa formal em torno das iniciais de Ana Hatherly (nomeadamente nos conjuntos das páginas 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, 25 e 26-27). Assim, neste primeiro conjunto de poemas, sobressai o intuito antológico que privilegia o registo da variedade de sistemas de escrita, em detrimento da explicitação do desenvolvimento sequencial de cada exemplo, como acontece em *Operação 1*.

Prosseguindo a análise de Melo e Castro, nas séries que medeiam as “variações e modificações do alfabeto estrutural” e os “poemas caligráficos” encontram-se elementos pictóricos simples (gota, círculo, traço recto, traço sinuoso), que se repetem de acordo com diferentes disposições e densidades, explorando padrões orgânicos e geométricos (entre as páginas 28 e 57). As várias séries de padrões visuais que se distinguem neste conjunto ocupam uma média de duas duplas páginas, sendo possível identificar um critério de densificação progressiva em algumas sequências.

Paralelamente, no conjunto de “poemas caligráficos” (da página 58 em diante) são também perceptíveis subgrupos de exercícios com texturas, que exploram as seguintes características das linhas de escrita: escala, peso/espessura, direcção, alinhamento, densidade, sobreposição e articulação com outros elementos pictóricos. Com o intuito de tornar a própria escrita ilegível (Hatherly, 1973, p. 9), a autora parece organizar estas séries caligráficas de acordo com as funções desempenhadas pelas linhas, ou seja, desde a indiscernibilidade entre escrita e desenho até à sua clara segregação.

Assim, no primeiro subgrupo de poemas emerge a textura da mancha gráfica (entre as páginas 58 e 79), uma vez que não só qualquer registo com pretensões caligráficas se torna completamente ilegível, como também essa aproximação à escrita

é, muitas vezes, rasurada com tramas densas de traçado horizontal, circular e elíptico, ou com a justaposição de outros elementos pictóricos utilizados em séries anteriores. Ou seja, ainda que se reconheçam geometrias nas manchas gráficas, os efeitos de rasura obtidos pelas texturas imiscuem as linhas de escrita nas linhas de desenho.

No subgrupo seguinte (entre as páginas 80 e 91), são já perceptíveis alguns fragmentos de palavras em poemas que trabalham tanto a sobreposição de vários planos de texto (que se distinguem através da mudança da direcção e da espessura das linhas de escrita), como a intersecção de diferentes alinhamentos de palavras num mesmo plano (que cruzam a direcção vertical com a horizontal ou criam convergências espiraladas de linhas de escrita).

Por fim, no terceiro subgrupo destacam-se linhas de contorno ou de modelação de figuras (geométricas, humanas, orgânicas) que se diferenciam das linhas caligráficas e das silhuetas tipográficas. Ou seja, neste conjunto de textos existem linhas de desenho, além das linhas que desenharam a escrita, a definir uma fronteira que, por sua vez, nos restantes “poemas caligráficos” não é clara. A introdução da figuração na leitura visual rompe com o predomínio da ilegibilidade que impende sobre as linhas de escrita.

Desta forma, Ana Hatherly mostra que não é necessário recorrer à ilegibilidade total das linhas de escrita e das linhas de desenho para explorar uma estratégia “passível de contaminar com o vírus da a-significância as formas decifráveis e familiares da sua cultura” (Caldas, 1992, p. 108). É precisamente esse traço distintivo que marca o livro de Poesia Visual subsequente, *O Escritor*, onde se aprofunda aquilo que era apenas prenúncio no penúltimo poema visual de *Mapas da Imaginação e da Memória*.

Como foi visto, a análise atenta que Melo e Castro faz de *Mapas da Imaginação e da Memória* inicia-se com a constatação da coexistência de várias séries de poemas visuais, entre as quais se encontram as que serão desenvolvidas nas restantes publicações de Poesia Visual de Ana Hatherly e outras que pertencem à obra visual, como, por exemplo, *Paisagem Interior* (página 96)⁹⁴. Este carácter antológico suscita à partida uma associação da estruturação de *Mapas da Imaginação e da Memória* à ideia, exposta por Anne Moeglin-Delcroix, de livro de artista como, entre outras

⁹⁴ V. Anexos, Fig. 16, p. xxii.

possibilidades, colecção ou inventário de elementos que não explora as dimensões temporais e discursivas inerentes à sequencialidade. Ou seja, seria possível alterar a ordenação do referido conjunto de elementos, uma vez que a mesma é irrelevante para o sentido do todo. No entanto, na sequencialização proposta por *Mapas da Imaginação e da Memória* existe uma tensão entre a lógica sistémica à escala micro da série visual, que se agrupa de acordo com critérios de afinidades temáticas, com pontuais ordenações progressivas, e a lógica não temporal e não discursiva à escala macro do livro, onde convivem “ruídos gráficos” (Teixeira, 2016, p. 79) com “capacidade para veicular segredo” (Caldas, 1992, p. 108).

Numa análise que privilegia a dimensão simbólica dos signos, Ana Marques Gastão, no artigo “Anagregoriana”, reconhece afinidades materiais e visuais entre referências musicais e religiosas e as várias séries gráficas de *Mapas da Imaginação e da Memória*, como já foi mencionado no capítulo “Cruzamentos Musicais”. Tendo por base combinações de elementos pictóricos simples como a linha e o ponto ensaiadas por Ana Hatherly nesta obra, a investigadora convoca os manuscritos de John Cage para *Cartridge Music*, os oito sons salmódicos do canto gregoriano, assim como a notação coral bizantina e sistemas de escrita românica, defendendo que *Mapas da Imaginação e da Memória* se configura simultaneamente como “um pensamento-visual”, “um pensamento-som”, “um canto mudo” (Gastão, 2019, p. 54) e uma “oração/leitura cantada” (p. 57), que se organiza em torno de temáticas cristãs:

Ana Hatherly compõe, igualmente, em Mapas, uma Micro-Missa cantada experimental, com momentos evangélicos explorados na sua exiguidade até à exaustão: o sudário (30), as redes (44-46), as turbulências da tempestade, do eclipse ou do som em geral que envolvem a morte de Cristo (54-55 e 70-71) (p. 70).

Por sua vez, a obra *O Escritor* (1975)⁹⁵ tem objectivos distintos de *Mapas da Imaginação e da Memória* no que diz respeito à legibilidade e à sequencialidade do livro, que são expostos logo na introdução, estabelecendo a existência de “diferentes graus

⁹⁵ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-o-escriptor/>

de legibilidade do texto” e a constituição de “uma narrativa em 27 fases”. No artigo intitulado “O Texto-Não-Texto – A Propósito de *O Escritor*”, a autora utiliza o adjetivo visual para qualificar a narrativa, especificando que a mesma pode ser dividida em quatro capítulos ou fases (1979b, p. 111).

Em relação à legibilidade, a obra emprega códigos (alfabeto latino) e figuras (mão, rosto de perfil) reconhecíveis e, como tal, legíveis na exacta medida que possibilita esse reconhecimento, uma vez que muitos caracteres surgem em composições textuais indecifráveis.

Sobre o carácter narrativo, vale a pena começar por ter em conta a partição em quatro capítulos, na sugestão de leitura interpretativa proposta por Ana Hatherly: i) o primeiro dedica-se ao “nascimento do texto”; ii) o segundo aborda “os problemas da escrita”; iii) o terceiro diz respeito à “solidão do escritor”; iv) o quarto apresenta uma “lápide ou estela funerária dos modelos da cultura expressos pelo alfabeto latino” (1979b, pp. 111-112). Melo e Castro, no seu comentário à mesma obra, subscreve uma divisão semelhante, apresentando como principais alterações a fusão dos dois últimos capítulos e a utilização de designações que privilegiam o conteúdo material de cada conjunto: “sequência létrica” (páginas 9 a 25), “sequência gestáltica” (páginas 26 a 39) e “sequência caligráfica figurativa” (páginas 40 a 55) (1992, p. 100). A coincidência entre estas duas propostas de segmentação baseia-se na identificação de séries visuais que reúnem manifestações dos referidos elementos reconhecíveis. Perante esta evidência, vale a pena seguir a sugestão de Cláudio Teixeira e considerar a existência de personagens nesta narrativa visual⁹⁶, ensaiando antes a hipótese de as mesmas se basearem nesses elementos reconhecíveis – o alfabeto latino, a mão, o rosto de perfil – , verificando de que maneira a modulação dessas personagens visuais e das suas interações contribuem para a dinâmica da narrativa.

Assim, o alfabeto latino surge na sua expressão tipográfica (*Letraset*) e caligráfica, disposto em alinhamentos ortogonais (p.e. páginas 10 a 15, 25, 55),

⁹⁶ “Uma possível interpretação dessa dinâmica de signos permite sugerir os personagens de uma obra que se pretende ‘romance’: são eles o enunciador e o enunciado, ou ainda a vida e a linguagem, numa complexa relação de aproximação distanciamento, de construção e dissolução do sentido e do próprio sujeito, que se fragmenta em múltiplas faces que se contemplam, como na página dupla da fase 14” (Teixeira, 2009, pp. 54-56).

multidirecionais (p.e. páginas 19, 21, 37) e caóticos (p.e. páginas 17, 45, 49), que formam composições maioritariamente indecifráveis⁹⁷. Nos exemplos constituídos por textos legíveis, existe uma transcrição de um fragmento de *Os Lusíadas* (páginas 46 e 47 – já analisado no capítulo “Excursões Camonianas”) e uma reflexão metapoética da autora sobre o exercício da escrita (página 56). Quando se encontra em interacção com outras personagens, o alfabeto latino pode estar integrado dentro do campo delimitado pela imagem (p.e. páginas 13, 25, 49) ou ocupar a posição de legenda (páginas 27, 31, 33). Em todo o livro, existe apenas uma imagem que exclui a utilização de qualquer expressão verbal (páginas 28 e 29).

Por sua vez, a figura da mão ocorre somente uma vez em *O Escritor* (página 25), apresentando-se numa silhueta sombreada que segura um instrumento de escrita, semelhante a um estilete, sob o qual se aglomeram repetições da letra “a” produzidas por uma máquina de escrever. Esta imagem põe em evidência a relação de causa e efeito entre o movimento da mão e um processo de inscrição maquinal, sobressaindo um efeito de contraste através da ligação do estilete à fonte tipográfica da máquina de escrever. Por outro lado, a repetição da primeira letra do alfabeto, que também coincide com a inicial do nome da autora, parece insinuar uma impossibilidade de progressão discursiva. Nota-se ainda que esta fase da narrativa corresponde ao início da inclusão de fragmentos do corpo que manipula o alfabeto latino, ou melhor, do corpo que utiliza a linguagem. Por último, refere-se que este poema visual surge reproduzido noutras publicações com designações variáveis: i) na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, de 1973, é acompanhado pelo título “Epitáfio II”; ii) no catálogo da Representação Portuguesa na *XIV Bienal de São Paulo*, de 1977, é acompanhado pelo título “Epifácio”. O neologismo da segunda designação resulta da junção do prefixo “epi” (que significa sobre, ou superfície exterior) ao verbo latino *facio* (que significa construir, compor, realizar), remetendo simultaneamente para vocábulos como epitáfio (em latim, *epitaphius*), prefácio (em latim, *praefatio*) e posfácio. Ou seja, convoca a exterioridade de uma construção – o gesto da escrita que produz a obra –, enquanto sugere um jogo

⁹⁷ O investigador Cláudio Teixeira identifica semelhanças entre imagens da sequência létrica e a “linguagem *zaúm*, ou transmental, do poeta russo Velimir Khlébnikov, ou as experiências sonoras abstratas de Antonin Artaud”. Por sua vez, a disposição de letras e figuras na página é associada a *Un Coup de Dés*, de Mallarmé (Teixeira, 2009, p. 52).

parónimo com uma inscrição fúnebre – a morte da escrita manual, ou da possibilidade de escrever, ou do autor.

No que diz respeito à terceira personagem visual, o rosto de perfil integra as duas sequências finais identificadas por Melo e Castro, ou seja, a gestáltica (páginas 26 a 39) e a caligráfica (páginas 40 a 55), exceptuando a última imagem do livro. As linhas que desenham este rosto de perfil ocorrem isoladamente ou multiplicando-se, sendo que neste último caso tanto podem explorar situações de confronto entre interlocutores, que diferenciam figura e fundo, nomeadamente através do uso da cor, como podem exercitar o efeito reverberatório do perfil de um só rosto. É através da interacção desta personagem com as diferentes expressões do alfabeto latino que a distinção entre sequências assinalada por Melo e Castro ganha clareza. Ou seja, a sequência gestáltica é constituída por conjuntos de perfis interpelados por combinações lacónicas de caracteres e a sequência létrica é composta por manchas densas de linhas caligráficas que se confundem com o referido perfil, observando-se também, neste segundo conjunto, um exemplo que utiliza caracteres tipográficos.

Ainda sobre o conceito de personagem e os aspectos que contribuem para a sua composição, observa-se a predominância de imagens que exploram relações bidimensionais, onde surgem figuras sintéticas reconhecíveis e repetidas, o que pode convocar a definição de personagem plana, em estreita relação com o estabelecimento de tipos e com o intuito de caracterizar visualmente as figurações dominantes desta narrativa – a linguagem, a escrita, o texto, a comunicação, a legibilidade, o autor, o escritor, o leitor, a intertextualidade –, cujo universo se resume no título *O Escritor*⁹⁸.

⁹⁸ Sobre a relação entre figuração, texto e autor, vale a pena recuperar o pensamento de Roland Barthes publicado, em 1973, em *O Prazer do Texto*: “Aliás seria necessário fazer uma distinção entre *figuração* e *representação*.”

A figuração seria o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo) no perfil do texto. Por exemplo: o autor pode aparecer no seu texto (Genet, Proust), mas não sob o modo de biografia directa (o que excederia o corpo, daria um sentido à vida, forjaria um destino). Ou ainda: podemos conceber desejo por uma personagem de romance (por pulsões fugitivas). Ou por fim: o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode revelar-se sob a forma de corpo, clivado em objectos fétiches, em lugares eróticos. Todos estes movimentos atestam uma *figura* do texto, necessária à fruição da leitura. Do mesmo modo, e mais ainda do que o texto, o filme será sempre *infalivelmente* figurativo (é por isso que apesar de tudo vale a pena fazê-lo) – mesmo que não represente nada. A representação seria uma *figuração embaraçada*, estorvada por outros sentidos que não o do desejo: um espaço de alibis (realidade, moral, verosimilhança, legibilidade, verdade, etc.). [...] É certo que

Relativamente à composição do livro, e assinalando que Ana Hatherly lamenta o desfasamento existente entre o resultado impresso e o original⁹⁹, a publicação apresenta uma dimensão com 15,4x19,9 cm, inclui um texto introdutório, de 2 páginas, e um conjunto de poemas visuais, distribuídos ao longo de 55 páginas. A impressão é feita a preto sobre papel branco, com utilização pontual da cor¹⁰⁰. Ao contrário do que sucede em *Mapas da Imaginação e da Memória*, *O Escritor* não reúne mais do que dois poemas visuais por cada dupla página e 3/4 das imagens surgem isoladamente, cingindo a sua localização à página direita. Ou seja, constituem uma minoria os casos em que se registam dois poemas por dupla página (6 exemplos).

A relativa homogeneidade que se nota na disposição dos poemas ao longo das duplas páginas contrasta com a variedade de dimensões e densidades que cada poema exhibe. Assim, quando comparadas com *Mapas da Imaginação e da Memória*, as imagens de *O Escritor* parecem, por um lado, ganhar escala e protagonismo individual na dupla página, permitindo que o olhar do leitor se concentre nos elementos que as constituem, em vez de ser solicitado para observar vários poemas visuais em simultâneo. Por outro lado, a natureza fragmentária de alguns poemas visuais de *O Escritor* favorece uma observação que procura estabelecer relações entre as partes, tal como a coexistência de várias imagens na mesma página o exige, ainda que as possibilidades de leitura não se encerrem nessa acção sistemática.

Constata-se uma outra opção gráfica particular de *O Escritor* que diz respeito à apresentação conjunta da mesma imagem em duplicado. No entanto, cada par de

acontece frequentemente a representação tomar por objecto de imitação o próprio desejo; mas então, esse desejo nunca sai do quadro, da cena; circula entre as personagens; se tiver um destinatário, esse destinatário permanece interior à ficção (por conseguinte pode dizer-se que qualquer semiótica que mantenha o desejo encerrado na configuração dos actantes, por mais nova que seja, é uma semiótica da representação. A representação é isso: quando nada sai, quando nada salta para fora do quadro: da pintura, do livro, do écran)” (Barthes, 2009, pp. 173-174).

⁹⁹ “[o]ptei pela não explicação [da obra na introdução], o que, para além do facto de a edição ter aparecido do ponto de vista da impressão, paginação, composição, etc., desfigurada relativamente ao original, parece ter contribuído para a sua não compreensão” (Hatherly, 1979b, pp. 111-112).
“*O Escritor*, editado pela Moraes em 1975, [...] não teve a minha supervisão. Na verdade, fui confrontada com o livro já pronto, pessimamente impresso, sem controle gráfico nenhum. Foi um verdadeiro desastre. O livro apresenta um texto introdutório, que depois verifiquei ser de pouca utilidade” (Hatherly, 1992, p. 84).

¹⁰⁰ Nas páginas: 9, 31, 33, 35 e 37.

imagens tem uma orientação distinta em relação ao eixo vertical médio da dupla página da publicação: i) simétrica (páginas 28-29); ii) duplamente simétrica, adotando o eixo horizontal como segundo eixo de simetria (páginas 42-43); iii) paralela (páginas 46-47). Este interesse pelo duplo é também desenvolvido graças a outros recursos visuais, nomeadamente através das já mencionadas composições gestálticas com perfis do rosto, que permitem explorar as tensões entre duplo e único, no caso das imagens construídas com dois perfis simétricos ou paralelos, ou seja, que se confrontam ou não (páginas 27, 31, 51), e entre duplo e múltiplo, no caso das imagens que replicam pares desses mesmos perfis (páginas 28-29; 33) – esta última tensão tem uma variante que pode privilegiar a relação entre único e múltiplo, uma vez que se reproduz uma linha de perfil sempre com a mesma orientação (páginas 35, 37, 39). À semelhança do que sucede com a exploração de vários eixos de simetria em composições com imagens duplicadas à escala do livro, são experimentadas várias combinações de orientações de perfis em cada par gestáltico à escala da imagem (páginas 27, 28-29, 31, 33).

É possível encontrar outras analogias visuais que se estabelecem tendo por base vários critérios para utilizar a dualidade: i) unificação de duas imagens justapostas no mesmo plano através da continuidade da linguagem gráfica (páginas 10-11; 12-13; 14-15; 28-29); ii) sequencialização de duas imagens que contrastam o tratamento gráfico dado a elementos comuns (páginas 17 e 19; 21 e 23; 31 e 33); iii) utilização de duas densidades contrastantes para definir a interacção entre a figura do rosto de perfil e o alfabeto latino (páginas 49, 51, 53); iv) dupla expressão da escrita latina nos modos tipográfico e caligráfico (página 55).

Esta atenção dada à predominância de relações duais nesta narrativa visual é, de alguma maneira, corroborada pela sugestão de leitura proposta por Ana Hatherly no artigo anteriormente citado, “O Texto-Não-Texto – A Propósito de *O Escritor*”, ao apontar a existência de vários “duelos” no terceiro capítulo de *O Escritor*: “autor/leitor, autor/sociedade, autor/texto, autor/autor” (1979b, p. 111). A opção pela palavra “duelo” introduz um pendor combativo na relação entre estes duplos perfis que porventura a liga mais explicitamente às imagens das páginas 42 e 43. São precisamente as duas imagens referidas anteriormente que Melo e Castro utiliza para acompanhar o comentário que faz da sequência final de *O Escritor*:

E o escritor já não é senão a escrita que produz, caligráfica ou gráfica, que lhe desenha e desdesenha o rosto, que lhe modela os modos e se transforma na sua única imagem (razão) de existir: ser de escrita vociferando significados ilegíveis: simulacro escriturado de um desespero existencial, sempre recomeçado, mas nunca completamente expresso e só hermeticamente comunicável. É a terceira sequência de O Escritor que assim dá coerência à narrativa visual (1992, p. 101).

A passagem acima transcrita diz respeito a um momento interpretativo na leitura analítica das características materiais e visuais do livro *O Escritor* realizada por Melo e Castro, que, no artigo citado, parece pretender perceber de que modo esses mecanismos visuais permitem construir aquela e outras leituras. Por sua vez, Ana Hatherly, em “O Texto-Não-Texto – A Propósito de *O Escritor*”, parece ter como principal objectivo fornecer uma chave para a descodificação da narrativa de *O Escritor*, reconhecendo simultaneamente o papel determinante das opções gráficas no processo de leitura, sem, no entanto, detalhar em que medida essas opções se articulam com a interpretação do livro que a autora oferece:

Mas apesar de tudo, comecei por afirmar que se tratava de uma narrativa, portanto algo de comum com modelos vigentes tem. Não obstante essa narrativa ser constituída por uma quantidade de signos visuais (e apesar de nem todos eles fazerem parte do código de leitura da nossa língua), não obstante haver uma certa sequência de “discurso”, determinada sobretudo pela “normalização do livro” [as páginas sucedem-se sobretudo pela ordem habitual, tradicional, dentro de um espaço claramente delimitado (o formato), etc], a multiplicidade da natureza dos signos empregados e inclusive o seu formato e cor, o seu arranjo e muitos outros factores ainda, permitindo leituras múltiplas, contribuem para que a leitura final ou geral desta sequência se torne pouco acessível. E pouco acessível porquê? A resposta será porque os elementos de descodificação não são dados à partida e não são dados porque esse tipo de narrativa não está “normalizado”, não faz parte dos hábitos culturais da maioria dos utentes de livros (1979b, pp. 107-108).

Estas palavras de Ana Hatherly clarificam a sua posição sobre outra questão suscitada por *O Escritor* e que diz respeito à tensão existente entre a sequencialização proposta pelo livro e a primazia da página solta. Ou seja, para a autora, o elemento que confere maior normalização ao carácter narrativo e discursivo de *O Escritor* é o formato do livro.

Por seu turno, João Silvério defende a liberdade de associação sequencial das imagens de *O Escritor*, uma vez que a obra ultrapassa a sua condição livresca¹⁰¹. Similarmente, na dissertação intitulada *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*, Cláudio Teixeira realiza uma análise bastante detalhada de *O Escritor*, onde defende “[a] impossibilidade de leitura linear desse livro estranho” e argumenta que o mesmo “não oferece as regras de um programa para facilitar a decifração (ao contrário de “Leonorana”)” (2009, p. 49), considerando-o como um “anti-romance em imagens” porque contrasta com a “passividade inerente às narrativas tradicionais, em que o leitor é conduzido pelo autor até um desfecho coerente com a construção ficcional” (p. 50). No entanto, Cláudio Teixeira organiza o seu comentário às imagens que compõem *O Escritor*, respeitando a sequência das mesmas, e destaca também que “[o] alfabeto está no início e no término desse livro ilegível” (p. 54), denunciando uma intenção de reciprocidade compositiva.

Assim, se perante a possibilidade da livre associação das imagens prevalece a ordem proposta pelo livro, então talvez a força discursiva da sequência de *O Escritor* tenha uma coerência que o formato do livro veio consolidar. Ainda que todas as combinações de imagens desta sequência sejam potencialmente viáveis e válidas, abrindo novas hipóteses narrativas, talvez se possa considerar a formulação de *O Escritor* como um tema e as restantes permutações como eventuais variações.

Por sua vez, a primazia da página solta mobiliza outras séries de trabalhos com as quais se estabelecem profundas afinidades visuais, nomeadamente no caso das

¹⁰¹ « *O Escritor* est une œuvre qui dépasse sa condition livresque, entendue comme la séquence de la mise en page et du texte qui la construit en tant que livre. C’est à vrai dire un parcours visuel que l’on explore, indépendamment d’un ordre ou d’une association de lettres qui exprimeraient une parole, voire une syllabe. *O Escritor* est doublement troublant puisqu’il est à la fois transgresseur et ludique » (Silvério, 2017a, p. 6).

páginas 17 e 19, que remetem para a “Variação XVI” de “Leonorana”, anteriormente analisada, e no caso das páginas 27 a 33, que convocam os *Estudos para Cartas de Jogar* (Silvério, 2017a, p. 6).

UMA SÉRIE, UMA IMAGEM

Alguns elementos da composição gráfica, cuja diversidade era explorada nos livros anteriores, apresentam um tratamento constante nos exemplos agora estudados, *A Reinvenção da Leitura* (1975) e *Escrita Natural* (1989), nomeadamente através de: i) estabelecimento de expressões escritas e visuais dominantes, permitindo a constituição de uma série; ii) atribuição de um poema por dupla página, mantendo a sua dimensão e a localização na página direita do livro. Assim, a dinamização do espaço do livro fica a depender da sequencialização dos textos visuais e das suas características variáveis: densidade da mancha gráfica, legibilidade do código verbal e desenho de padrões visuais.

A obra *A Reinvenção da Leitura*¹⁰² apresenta um formato com 16x16 cm e é composto por um breve ensaio crítico, com 25 páginas, e um conjunto de 19 poemas caligráficos¹⁰³ com um índice que identifica antecipadamente os seus títulos. A impressão é feita a preto sobre papel branco. Cada texto visual, mesmo não estando delimitado por uma linha, inscreve sempre a sua mancha gráfica numa silhueta rectangular com uma margem branca como contraponto, não se encontrando marcas do traço da autora chegar ao limite da página.

Apesar de Ana Hatherly preferir não classificar esta publicação como um livro de artista, justificando tratar-se de um pequeno ensaio com 19 textos visuais em anexo (1992, p. 84), esta obra continua a ser enquadrada nas edições de Poesia Visual da autora. Assim, se *Mapas de Imaginação e da Memória* se oferece como “um relatório da poesia visual de Ana Hatherly” (1992, p. 100) que se desenvolve também noutras

¹⁰² V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>

¹⁰³ “Nestes textos, que apresentam uma dominante caligráfica, Ana Hatherly pratica uma escrita cursiva que oscila entre o conceptual e o pictórico estabelecendo assim uma identidade indissociável entre *ikon* e *logos* [...]. Explorando a tensão entre legibilidade e a ilegibilidade [...], Ana Hatherly centra-se na materialidade linguística” (Preto, 2005, p. 235).

publicações posteriores, então *A Reinvenção da Leitura* poderá inversamente assumir-se como um inventário de reflexões teóricas que se relaciona com as várias edições dessa Poesia Visual.

Esse inventário começa por fazer uma resenha histórica dos momentos em que “se torna possível estabelecer uma identidade entre *ikon* e *logos*” (Hatherly, 1975a, p. 6), desde a Antiguidade até à Poesia Concreta, para, de seguida, se deter sobre as características desta última e sobre o seu contributo para a abertura de novas vias de investigação poética, onde se encontra também a Poesia Visual. Por fim, a autora reflecte sobre a evolução da leitura proporcionada pela Poesia Concreta, abordando as questões da legibilidade, da palavra indizível e do silêncio da escrita, para concluir com a seguinte afirmação: “E se a arte da narrativa, que foi a da poesia, conduz à exploração do espaço e dos efeitos visuais, a desintegração da linguagem define uma luta pela renovação que o texto testemunha e a leitura recria pela interpretação” (Hatherly, 1975a, p. 26).

Ao contrário do que acontece nos textos de abertura das duas obras anteriormente analisadas, este ensaio abrangente não explicita informações que se relacionem exclusivamente com a selecção destes 19 poemas. Esse tipo de referências encontra-se no índice que elenca os títulos dos poemas visuais e o seu número de ordem, tornando claras algumas relações de intertextualidade com outros autores, tais como Goethe (no texto 13, “Margarida ao Tear”) e Roland Barthes (no texto 19, “Le Plaisir du Texte”)¹⁰⁴. A atribuição de um título confere uma individualização ao texto, que não existe nas restantes edições de Poesia Visual da autora, e a intertextualidade fortalece a ligação à referencialidade concreta de outras obras que são objecto do acto de leitura, situação esta que tinha sido mais discretamente afluída em *O Escritor* (nas páginas 46 e 47).

É possível, porém, encontrar, noutro ensaio de Ana Hatherly intitulado “Texto e Significação”, um trecho que parece aludir às características materiais dos 19 poemas visuais de *A Reinvenção da Leitura*:

¹⁰⁴ André Luiz do Amaral refere a questão da intertextualidade na sua análise destes dois textos visuais publicada no artigo “A Poesia como Rasura em Carlfriedrich Claus e Ana Hatherly” (2018).

O texto é uma área de significado cuja estrutura está em permanente transformação.

As linhas de força dentro do texto, a sua dimensão espaço-tempo, onde correntes e tensões, a história e o que não existe ainda, coincidem como porções de matéria em movimento, essas linhas de força assumem dentro do texto a função essencial do significado, ou seja, o curso do significado, que segue, ao mesmo tempo que abandona, o seu próprio rasto fragmentado.

A fragmentação, como significado essencial, torna-se nítida quando o texto é considerado a uma luz verdadeira, emergindo então como fragmento, como parte de um corpo maior ou sistema, e o facto de ele se tornar independente e significativo só na medida em que participar desse movimento irresistível do qual se separa e para o qual permanentemente tende, essa é a natureza do texto. Cada texto segue o rasto de um curso ideal – o curso do significado –, mas torna-se em si origem de significação (1979c, p. 11).

As expressões “estruturas em permanente transformação”, “linhas de força”, “correntes e tensões”, “porções de matéria em movimento” e “rasto fragmentado” contêm um potencial ecfrástico que encontra eco nos padrões visuais criados pelas composições caligráficas de *A Reinvenção da Leitura*.

A materialidade visual destes conceitos é posta à prova através da manipulação dos elementos variáveis dos textos visuais já assinalados anteriormente – densidade da mancha gráfica, legibilidade do código verbal e desenho de padrões visuais –, observando-se que, na sequencialização estabelecida pelo livro, é possível distinguir quatro conjuntos de textos com características comuns.

No primeiro conjunto, que inclui os textos visuais numerados de 1 a 3, destaca-se a completa legibilidade do código verbal, assim como a clareza dos alinhamentos, tendencialmente ortogonais, que privilegiam a marcação de eixos verticais espaçados através da repetição parcial ou total das palavras comuns aos títulos de cada texto (respectivamente “Mais Importante e Livre” e “O Rude Conforto da Memória”). Nas

duas primeiras imagens, a construção da direcção dominante insinua-se desde os limites superiores e inferiores, através da acumulação vertical de palavras repetidas que formam troços de colunas distintas. Assim, o efeito cinético das palavras repercutindo-se no espaço da página pode ser equiparado às expressões utilizadas por Ana Hatherly no artigo “Texto e Significação”, manifestando-se como “rasto fragmentado” de “porções de matéria em movimento” que revelam “linhas de força”. A legibilidade, neste caso, parece não acrescentar uma concordância caligramática, oferecendo-se apenas como garantia de que qualquer rugosidade caligráfica inesperada não trai a ordem repetitiva.

Por oposição, o terceiro texto deste conjunto (“Os, As”) tira precisamente partido dessa incerteza do traço caligráfico que confunde os géneros dos artigos definidos no plural e permite um efeito caligramático. Da silhueta rectangular, situada na parte inferior direita da página, onde se organizam ortogonalmente esses artigos definidos de traço indefinido, destacam-se duas colunas à esquerda, elevando o risco da dúvida da leitura até à marcação de um alinhamento horizontal, feito de uma sucessão de artigos definidos femininos plurais, cuja associação revela a palavra “asas”, sobre a qual se levanta um bando de artigos em voo livre pelo topo da página. Ou seja, este texto visual faz a transição entre a clareza da legibilidade do traço caligráfico e dos alinhamentos de palavras para um regime de interferências e multiplicidade de linhas de escrita que tornam a leitura mais opaca.

Com o quarto texto visual (“Como Nunca (Só a Mim)”) entram em cena as restantes expressões destacadas no artigo “Texto e Significação” de Ana Hatherly e que pontuarão a restante sequência do livro: surgem “correntes e tensões” de linhas e fragmentos de escrita que interpelam os alinhamentos dominantes, propiciando a revelação de “estruturas em permanente transformação”.

Assim, no segundo conjunto de textos visuais, que engloba os sete exemplares numerados de 4 a 10, as colunas de palavras, características do conjunto anterior, vão sendo alteradas por cruzamentos e sobreposições de matéria caligráfica que introduzem uma variedade de alinhamentos lineares e espiralados, com progressões de complexidade, o que resulta na perda de importância da verticalidade. Também os bandos de letras aos pares, formados por artigos definidos no terceiro texto visual,

fazem novas aparições nos poemas seguintes, transfigurando-se noutras palavras com duas letras no máximo – “só” (texto 4), “ou” (texto 7), “ai” (texto 8), vogais e ditongos (texto 11) – e associando-se a novos nomes colectivos, como “cardumes” (texto 11). No que diz respeito à legibilidade, tanto a acumulação de linhas de escrita como os movimentos de contracção e dilatação do traçado caligráfico reduzem a capacidade da decifração, sendo possível, no entanto, ir identificando, pelo menos, várias palavras que intitulam cada poema deste conjunto.

Apesar de não registar diferenças significativas em relação ao seu antecedente, o terceiro conjunto, composto pelos textos numerados de 11 a 14, destaca-se pela generalização de linhas de escrita contínuas, atravessando a amplitude do espaço da página, em percursos sinuosos que acentuam a horizontalidade da mancha gráfica ou sobrepõem trajectórias em arco com orientações distintas. Este tipo de trama, que adquire a sua forma mais compacta no texto 12, intitulado “É Preciso Conservar Leonor”, remete, de acordo com Fernando Aguiar¹⁰⁵, para a série visual designada por *Paisagem Interior*¹⁰⁶, que é também convocada na última página de *Mapas da Imaginação e da Memória*. Por sua vez, o potencial remissivo deste texto visual implica, através do título, as obras realizadas sob o signo de Leonor do mote camoniano – já anteriormente analisadas.

No quarto e último conjunto de textos visuais, numerados de 15 a 19, assiste-se ao uso mais radical da ilegibilidade do código verbal neste livro, que, no limite, legitima considerar a hipótese de existirem fragmentos gráficos onde o referido código é abandonado por completo, resultando na afirmação do traço como linha de desenho que mimetiza os movimentos da escrita. As acumulações de texturas gráficas desenhavam padrões circulares, espiralados ou elípticos, que lembram alguns exemplos da série de poemas caligráficos publicada em *Mapas da Imaginação e da Memória*. No caso do

¹⁰⁵ “Em 1974 apresenta na Galeria Judite Cruz, em Lisboa, um conjunto de pequenas obras visuais que intitulou *Paisagem Interior*, realizadas ‘durante um período de grande isolamento em Inglaterra’, as quais revelam uma abordagem ao desenho onde, através de delicadas linhas, cria texturas visuais que sugerem densos volumes evidenciados por silenciosos e distantes fundos negros, numa área que algumas vezes não ultrapassa os 6X7 cm. Apesar da ausência de texto, estas indizíveis tessituras geradoras de atmosferas ambíguas revelam a estrutura orgânica das caligrafias desenvolvidas no livro *A Reinvenção da Leitura*, que se tornaria nas mais icónicas obras visuais da autora” (Aguiar, 2017, p. 126).

¹⁰⁶ V. Anexos, Fig. 16, p. xxii.

texto visual com o número 18, observa-se ainda a exploração de uma concordância entre o título, “Esferas do Ininteligível”, e o conteúdo visual da imagem. A mistura entre linhas de escrita e de rasura, de acordo com trajectórias circulares sobrepostas, cria texturas com densidades distintas, que podem sugerir os efeitos tridimensionais associados à representação de esferas enunciadas no título. Por sua vez, a referência à ininteligibilidade qualifica sinteticamente o resultado visual da dependência circular entre os dois termos que compõem o elucidativo conceito de “escriturasura”, cunhado por Philadelpho Menezes (já abordado no capítulo “Os Mecanismos da Escrita”), que tendo por base o gestualismo caligráfico explora “um indeterminismo e um erro latentes em toda a atividade de criação” (1988, p. 13).

Assim, se a definição de rasura implica uma fusão entre o gesto de riscar e de escrever, que tanto pode tornar as palavras ilegíveis como fazer emergir outras, então pode-se considerar que Ana Hatherly recorre também ao movimento de rasura quando utiliza a técnica de decalque, designada pelo nome da marca comercial *Letraset*, como acontece em alguns poemas visuais do livro *O Escritor* e na última página de *Mapas da Imaginação e da Memória*. Esta técnica consiste na transferência de uma fina película de adesivo com a silhueta de um carácter tipográfico para uma superfície de suporte, preferencialmente em papel, sem que subsistam na obra quaisquer marcas visíveis desses movimentos de rasura subjacentes ao decalque. Ou seja, neste caso, o movimento da rasura é responsável por revelar a legibilidade do carácter.

Por outro lado, a ideia de decalque, na variante que diz respeito à transcrição das palavras de outrem, está presente no texto visual que encerra o conjunto publicado em *A Reinvenção da Leitura* e se intitula “O Prazer do Texto”. Mais uma vez, é o título que se apresenta como o principal elemento verbal descodificável, pertencente ao conjunto formado com o texto visual de Ana Hatherly, apontando, por sua vez, para um terceiro elemento exterior à obra desta autora, ou seja, a publicação de Roland Barthes. Assim, estas três partes dispersas podem ser pensadas como um todo, recorrendo à ideia de emblema quebrado¹⁰⁷, com a seguinte composição: i) *inscriptio*: o título retirado a

¹⁰⁷ A definição de emblema segue a formulação proposta no livro *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Preminger & Brogan, 1993, pp. 326-327). A ideia de juntar o adjectivo “quebrado” adopta a formulação “caligrama quebrado” desenvolvida por Michel Foucault em *Ceci n’est pas une Pipe* (1973).

Barthes, que é apenas referido no índice; ii) *pictura*: o texto visual de Ana Hatherly, que surge isolado numa página; iii) *scriptio*: o conteúdo do texto em referência escrito por Barthes. Apesar da comparação com o emblema quebrado se revelar imediatamente insuficiente, nomeadamente porque reduz o fluxo intertextual infinito que a publicação de Barthes convoca e defende¹⁰⁸ a uma articulação de três elementos, é precisamente a especificidade material dessa composição tripartida que aproxima esta obra de Ana Hatherly àquele ensaio do filósofo francês.

Por sua vez, neste último conjunto de cinco textos visuais, o exemplar intitulado “O Prazer do Texto”, ao contrário dos restantes, não vive da justaposição de fragmentos de texturas gráficas com diversos padrões, flutuando na superfície branca da página. Este último exemplar sobrepõe dois planos de escrita construídos com linhas gráficas de pesos distintos, como se identificasse duas vozes que se expressam em simultâneo numa linguagem ininteligível com elementos comuns: i) o plano de fundo está coberto com uma densa trama de finas linhas de escrita que ocupam quase a totalidade da página; ii) o primeiro plano é composto por três fragmentos de texturas gráficas com um traço mais espesso, que se destacam do plano de fundo. Esta exploração visual dos limites da relação entre texto e linguagem parece estar em sintonia com o “trabalho progressivo de extenuação” proposto por Roland Barthes:

Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? Como é que podemos exteriorizar (colocar no exterior) os falares do mundo, sem nos refugiarmos num último falar a partir do qual os outros seriam apenas relatados, recitados? A partir do momento em que nomeio, sou nomeado: fico preso na rivalidade dos nomes. Como é que o texto se pode “livrar” da guerra das ficções, dos sociolectos? – Através de um trabalho progressivo de extenuação. Primeiro o texto líquido todo metalinguagem, e é nisso que ele é texto: não existe nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) por detrás do que ele diz. Em seguida, o texto destrói até ao fim, até à contradição, a sua própria categoria discursiva, a sua referência sócio-linguística [...]. Por fim, o texto pode, se quiser, atacar as

¹⁰⁸ “E é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (Barthes, 2009, p. 157).

estruturas canónicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliteraões), a sintaxe (deixa de haver célula lógica, deixa de haver frase). Trata-se de fazer aparecer, por transmutação (e já não apenas por transformação), um novo estado filosófal da matéria de linguagem, fora da origem e fora da comunicação, é então linguagem, e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada (2009, p. 152).

Finalmente, e entendendo este décimo nono texto visual como o clímax desta série, tal como defende André Luiz do Amaral¹⁰⁹, é possível encontrar na sequencialização de imagens de *A Reinvenção da Leitura* uma sugestão narrativa com uma progressão visual que poderia existir numa animação cinematográfica: o plano começa por ser ocupado por acumulações verticais de palavras legíveis que surgem dos limites inferiores e superiores da imagem, para, logo de seguida, incluírem também agrupamentos de palavras com duas configurações – uma dispersa e outra que define alinhamentos horizontais, atravessando as colunas de palavras; dos cruzamentos de direcções distintas, que vão turvando a legibilidade do texto, nascem fragmentos densos de linhas que criam padrões visuais espiralados, diminuindo a preponderância da verticalidade, até esta última ser substituída por linhas sinuosas contínuas que marcam a horizontalidade; o abandono do código verbal é acompanhado pelo estilhaar dos alinhamentos ortogonais, que dão lugar à dispersão de fragmentos de texturas gráficas de várias formas e dimensões, culminando na ocupação da totalidade da página com duas tramas sobrepostas de linhas de escrita com pesos distintos.

Sobre a relação entre o ordenamento de páginas proposto por um livro e a projecção cinematográfica, vale a pena recuperar as seguintes palavras de Ana Hatehrly:

Aliás, uma obra publicada (exposta) é sempre uma projecção, até no sentido cinematográfico do termo: é a apresentação reiterada duma realidade/ objecto da qual é apenas imagem (ou sequência de imagens). A transmissão duma visão,

¹⁰⁹ “‘Le Plaisir du Texte’ [...] representa o clímax, a rasura máxima obtida pela poeta, inspirada pela noção formulada por Roland Barthes, aqui citada, do texto como teia e tecido [Barthes, 2009: 180]. Nele, enfim, se vê o ícone do irrepresentável e do indizível, o texto que se textualiza, na imagem, como criação e crítica” (Amaral, 2018, pp. 55-56).

a sua maneira de se cumprir no tempo, não pode senão realizar-se gradualmente – é preciso escrever/ ler o livro página a página, ver/ ler as imagens uma a uma (ou umas após as outras) e depois reflecti-las, reflectindo também acerca delas, no esforço de reconstituição que é também o da sua própria construção. Por isso o acto criador precisa de ser repetido indefinidamente (1979a, p. 10).

O último livro desta análise, intitulado *Escrita Natural*¹¹⁰, apresenta um formato com 12,7x21 cm, é composto por 17 folhas impressas no lado direito da dupla página, a preto e cinzento sobre papel branco, e tem uma encadernação que se destaca das anteriores porque utiliza argolas metálicas. Transcreve-se, de seguida, as informações que Ana Hatherly transmite sobre a produção desta publicação, no contexto da sua reflexão sobre os livros de artista que realizou:

Escrita Natural, surge em 1988, publicado pela Diferença, de que fui sócia e onde já tinha exposto numa mostra colectiva em 1981. Manuel Castro Caldas foi quem me convidou e estimulou a realizar o livro. Utilizei um caderno de esboços que tinha trazido de Inglaterra. O livro reproduz exactamente esse caderno de esboços. Não escrevi texto algum. Como todos os meus livros de artista, também este é uma narrativa visual. O título remete para a filosofia natural, reflectindo o carácter meditativo, reflexivo, de toda a minha obra literária e visual (1992, p. 85).

Por sua vez, o poeta Melo e Castro propõe a seguinte caracterização dos elementos gráficos que compõem a narrativa visual:

Os elementos gramaticais são linhas irregulares quebradas, a negro, sobre as quais se inscrevem pequenas manchas cinzentas, com forma de gota, todas semelhantes, mas individualizadas, simulando uma notação musical. Como único referente verbal, existe o seu título “Escrita Natural” o que nos coloca na pista de leitura de um código essencial e primeiro, talvez até primitivo, espécie de alusão irónica a uma filosofia natural, descendente de Jean-Jacques Rousseau. É que, a

¹¹⁰ V. Anexos, Fig. 8 a 10, pp. xiv-xvi.

nosso ver, a reconquista de um estado natural da escrita passa pelo conceito de simulação, isto é, passa por parecer o que de facto não é. Acontece, porém, que uma escrita natural será tanto uma simulação, como outra escrita que declaradamente se assuma como conceptual. [...] Oscar Wilde dizia que o “verdadeiro mistério está no visível, não no invisível”, e esse parece ser o fim último da Poesia Visual e da sua pertinência transgressiva: dar-nos o desconhecido em formas reconhecíveis pelo sentido da vista, mas instaurando, simultaneamente, a dúvida sobre os significados dessa mesma visualidade (1992, pp. 103-104).

Deste modo, se é através da proximidade visual com a notação musical que *Escrita Natural* estabelece uma relação com um código, é necessário perceber em que medida a sugestão de uma narrativa visual advirá desse potencial musical. A opinião dos investigadores divide-se acerca das hipóteses de leitura do potencial musical oferecidas por esta obra visual de Ana Hatherly, oscilando entre o registo de vozes mudas, como sugere Joana Batel¹¹¹ a propósito da análise de um desenho semelhante, datado de 1970 e pertencente à série de trabalhos também publicados nas páginas 30 a 35 de *Mapas da Imaginação e da Memória*, e o registo de novas hipóteses de articulação sonora, como defende Catherine Dumas¹¹².

¹¹¹ “Ana Hatherly, poeta, encontra uma outra poesia, feita ainda de signos e de sons, que não sendo os da escrita, os das palavras, são das coisas para as quais as formas apontam. Num desenho de 1970, podem-se ver pequenos traços negros como corpos, antropomórficos que se acumulam em multidões frementes formando uma mancha que não é de texto, mas que é ainda da narrativa, porque parece contar a história daquela gente ali reunida, numa conversa muda” (Batel, 2014, p. 292).

¹¹² « Sur des feuilles de cahier à spirales, de petites taches noires s'accrochent en troupes à des fines lignes qui ont bien du mal à tenir l'horizontale. Ces taches ressemblent à des notes de musique. L'idée de la partition est pourtant bouleversée par le seul fait que les lignes de la portée soient cassées, brisées et que les notes, pour la plupart, aient été subverties par le sens même dans lequel elles ont été dessinées : ce sont des noires dont la queue se trouve à gauche et non à droite. Cette bousculade sur lignes brisées dessine pourtant des séries de notes qui ont une forte tendance à chuter en fin de portée. Je les chanterais volontiers en les « tremblant », baroquisant ainsi ma lecture, ou bien je la moderniserais en les riant, ce qui reviendrait au même car j'émettrais un son *stacatto*, m'amusant ainsi de la perte de la « vibration », prenant un plaisir ludique à cette articulation sonore retrouvée » (Dumas, 2005-2006, p. 99).

Ora, observando os “elementos gramaticais” de *Escrita Natural*, para utilizar a formulação de Melo e Castro, verifica-se que as “linhas irregulares quebradas” são formadas pela combinação alternada de segmentos de recta com pequenas garatujas em harmónio, sendo que estas últimas normalmente correspondem a um ponto de inflexão na orientação de cada segmento linear. Por sua vez, o número e a disposição destas “linhas irregulares quebradas” é também muito diverso, predominando os alinhamentos horizontais, que podem ser cruzados por segmentos verticais e/ou diagonais. Quando a complexidade de intersecções destes segmentos é levada ao limite assemelha-se a uma constelação. Estas “linhas irregulares quebradas” podem ser consideradas, por um lado, como o elemento equivalente à pauta de uma partitura musical, constatando-se que a variedade introduzida por Ana Hatherly estaria logo a romper com a estabilidade matricial do pentagrama que permite o ordenamento e a referência das notas musicais. Por outro lado, essas mesmas linhas podem ser lidas como um registo da variação da altura de várias vozes semelhante à composição do século XI intitulada *Rex Coeli Domine*, que utiliza a notação neumática das polifonias medievais¹¹³, onde não se encontram indicações sobre o ritmo¹¹⁴.

No que diz respeito às “pequenas manchas cinzentas, com forma de gota”, a sua silhueta apresenta configurações e dimensões relativamente constantes, surgindo em

¹¹³ “Na década de 50, do século XX, Carl Parrish escreveu a obra *The Notation of Medieval Music*, onde revela exemplos raros da denominada notação neumática do século X e XI: em *Rex Coeli Domine* e *Miserere Mei Deus* é possível observar dois estilos de notação – antigos espécimes da polifonia medieval. [...] *Rex Coeli Domine* é uma composição do século XI, uma cópia anónima da Musica Enchiriadis que já tivemos oportunidade de observar. É uma peça de notação primitiva inventada pelo autor, ‘um género de notação textual onde as sílabas são elevadas de acordo com o *pitch*/altura de forma a assegurar a sua correcção interpretativa’” (Reis J. , 2012, pp. 60-61, Vol. II).

¹¹⁴ “A evolução da música, a partir da notação neumática até à época moderna, revela-nos as sucessivas etapas por que passou o fenómeno musical, assinaladas por uma valorização de um determinado aspecto compositivo, e para o qual se exigiram correspondentes soluções de notação e transmissão gráfica.

Verificamos, desde já, que a notação neumática fazia uso, não só de sinais que apenas indicavam os intervalos melódicos com relativa aproximação, como ainda de um outro grupo de símbolos que traduziam com precisão as relações intervalares. [...]

Até aqui temos constatado a quase exclusiva preocupação de uma notação da altura do som – primeiro de um modo abstracto e genérico (as relações intervalares), em seguida de uma forma concreta e particular (as notas em si). Para a duração do som, não se havia ainda encontrado um processo verdadeiramente eficaz. É no século XIII que se abre caminho à fixação das relações de duração entre os sons (rítimica) com a *notatio mensurata*, baseada num sistema proporcional de duração de relações aritméticas muito simples” (Peixinho, 1966, p. 3).

conjuntos com número, disposição e densidade variáveis. Embora estas manchas estabeleçam uma relação directa com as “linhas irregulares quebradas”, a sua disposição parece não depender completamente da localização das respectivas linhas. Ou seja, não é possível discernir se estes dois “elementos gramaticais” fazem parte do mesmo código (onde, por exemplo, as “linhas irregulares quebradas” desempenham o papel de pauta e as “manchas” funcionam como notas musicais) ou se resultam da sobreposição de códigos distintos. Assim, apesar de se detectarem elementos compositivos fixos e repetitivos que dão unidade aos exercícios visuais de *Escrita Natural*, não é possível inferir quais os valores fónicos e gráficos que lhes são atribuídos, nem quais as premissas que regem a sua organização e relação, nem quais os critérios adoptados para a progressão das suas páginas, cuja lógica de desenvolvimento se percebe de modo descontínuo. Ou seja, *Escrita Natural*, por um lado, insinua-se com a coerência de uma linguagem e, por outro, não exige uma sequência discursiva, ainda que se comprometa com aquela que advém do formato do códice que a suporta.

Assim, e tendo em conta a análise de Anne Moeglin-Delcroix sobre relação entre a estrutura do livro e a colecção, o princípio de equivalência patente nas imagens de *Escrita Natural* possibilitaria modificar a sua ordenação sem interferir no sentido do livro, ao contrário do que acontece nas publicações *O Escritor* e *A Reinvenção da Leitura*, cujas narrativas visuais são inseparáveis da sequencialização dos textos. A opção editorial por uma versão fac-similada de experiências que Ana Hatherly foi acumulando no seu caderno de esboços justifica a emergência do formato de inventário, ou seja, do registo de uma colecção, elaborada ao longo do tempo, que reúne vários exercícios combinatórios realizados com um código inventado, cujo posicionamento não é relevante para a leitura do conjunto, anulando assim o efeito da sequencialização. A encadernação com argolas metálicas facilita o reconhecimento material desse caderno, que, por sua vez, se oferece como um método de registo que permite mimetizar o desenvolvimento cronológico, ou seja, acompanha e replica o curso “natural” da vida. Assim, quando Ana Hatherly defende que estes exercícios de escrita se consubstanciam como uma narrativa visual, talvez esteja a tirar partido da temporalidade inerente ao caderno de esboços, como a qualquer outra variante do códice, para atribuir esse efeito narrativo à “naturalidade” deste sistema de escrita.

A reflexão sobre a afinidade entre *Escrita Natural* e a notação musical, por um lado, favorece o entendimento da obra visual em estudo como um ensaio sobre linguagem, notação e inscrição, e, por outro, estimula a imaginação recitativa do leitor enquanto intérprete, incluindo também o campo do inaudível através da sugestão de vozes mudas.

A propósito deste exemplo de apropriação da notação musical por parte de Ana Hatherly, vale a pena convocar a análise que Jorge dos Reis elabora sobre alguns trabalhos do artista visual António Sena, realizados na década de 1960, que propõem a “incursão de escrituralismos tipográficos” sobre o espaço da pauta:

Nas duas obras Sem Título, de 1965, vemos palavras que atravessam pautas de cima para baixo evidenciando uníssonos, encontramos círculos que marcam zonas de sons opacos de percussão, e linhas que revelam subidas e descidas de altura vocal. As letras isoladas marcam sons fonéticos isolados e figurações abstractas que conferem utilizações não verbais da voz, numa notação e observação final que permite verificar que, para lá da personalidade tímida do artista, há uma festividade constante na sua obra e nas suas grafias obsessivas (2012, pp. 229-231, Vol. III).

Ora, na investigação sobre o desenho da escrita em Portugal produzido por calígrafos, poetas tipográficos e artistas visuais, Jorge dos Reis aborda também a “natureza fonética e sonora da tipografia”, tendo em conta, respectivamente: i) a “construção de caligrafias para a língua portuguesa”; ii) a “constatação de que determinados poemas tipográficos funcionam como partituras para a oralidade”; iii) a “detecção de elementos com características sonoras no panorama das artes plásticas” (pp. 296, Vol. III).

Assim, considerando a Poesia Concreta e Experimental como o campo alargado onde se situa a “poesia tipográfica”, o investigador propõe que esta última se afirme como “uma notação para a voz humana, ou seja, um sistema constituído por letras que funciona como partitura para a produção de poesia sonora” (pp. 64, Vol. II), elegendo como casos de estudo trabalhos dos poetas experimentais Melo e Castro, Américo Rodrigues, Salette Tavares e Manuel Portela. Por sua vez, no âmbito das artes visuais,

Jorge dos Reis pretende analisar, em João Vieira, António Sena, João Louro e João Penalva, de que modo são utilizadas quatro formas do desenho da escrita – que designa como design tipográfico, escrituralismo tipográfico, luz tipográfica e stencil tipográfico –, identificando apenas em Sena e Penalva exemplos de notações gráficas com bases musicais que recorrem ao escrituralismo tipográfico (pp. 293-295, Vol. III).

É curioso que Jorge dos Reis acabe por manter a obra de Ana Hatherly sempre à margem da sua investigação, independentemente da evidência dos critérios para poder incluí-la. No caso dos poetas experimentais, a opção por trabalhos que exploram a legibilidade da escrita e a ligação à Poesia Sonora pode ter sido um factor de exclusão, ainda que seja reconhecida a influência de Ana Hatherly em Américo Rodrigues (pp. 188, Vol. II) e Manuel Portela (pp. 223, Vol. II, e 289, Vol. III). Como já foi dito, também não é dada atenção à obra desta autora no contexto dos artistas visuais, embora se constate que a legibilidade da escrita já não é critério para a escolha dos casos de estudo e se verifique que a designação escrituralismo tipográfico acomoda tanto as explorações caligráficas como o gestualismo da arte informal. Esta situação talvez se deva à preocupação de Jorge dos Reis com o desenho da letra e não necessariamente com o desenho da escrita, embora o afirme. Por sua vez, Ana Hatherly interessa-se pela exploração visual dos mecanismos que desenharam a escrita, ou seja, pela inscrição dos movimentos de um sistema estruturado por conjuntos de traços, linhas e manchas.

Ainda sobre a relação entre o universo musical e as pesquisas visuais dos poetas ligados ao Experimentalismo, vale a pena reflectir sobre alguns exemplos que também exploram a visualidade da pauta, onde se destacam as obras do austríaco Gerhard Rühm. No entanto, é importante mencionar previamente um trabalho de Emmett Williams intitulado *Incidental Music for Yo-Yo Ma* (1979)¹¹⁵, que segue o mesmo princípio degenerativo das obras realizadas com distorção electroestática, já analisadas. Para o efeito, o poeta recorreu à reprodução consecutiva de cópias de uma folha de pauta, perfazendo um conjunto de mil exemplares entre os quais seleccionou dez para compor a suite, que chegou a ser interpretada pelo famoso violoncelista norte-americano Yo-Yo Ma, na primeira exposição do trabalho. À semelhança do que sucede em *Eros* (1979) e *A-Journey* (1979), também em *Incidental Music for Yo-Yo Ma* se

¹¹⁵ V. Anexos, Fig. 29, p. xxxv.

observam várias transformações da imagem inicial, através de um movimento de aproximação progressiva da pauta, que amplia os espaçamentos entre as linhas dos pentagramas e dá visibilidade a novas texturas formadas por traçados com padrões e densidades variáveis, até não ser mais possível reconhecer o desenho da pauta na proliferação de elementos gráficos.

Gerhard Rühm formou-se em estudos musicais de piano e composição, em Viena, participou na fundação do Wiener Gruppe¹¹⁶ e estabeleceu-se na Alemanha na década de 1960, tendo colaborado com vários artistas, nomeadamente do grupo Fluxus. O seu trabalho *intermedia* inclui: “concrete poetry, sound poems, montages, photo collages, newspaper poems, dialect poems, chansons, visual poetry and visual music, auditory poetry, radiofone poetry, audio plays, action texts, theater pieces” (Weibel, 2017, p. 59). O interesse de Rühm para o presente estudo encontra-se sintetizado nas seguintes palavras de Sybille Krämer:

Our perspective, which at the same time serves as an Ariadne’s thread for gaining access to the cosmos of Rühm’s oeuvre, is “notational iconicity”. It begins with the trace, which is followed by handwriting, print and finally visual music. Yet at the point where music and its notation come into play, the visual space we have traversed transforms into acoustic space. There we will hear Rühm’s sound poems, his experimental poetry. Notational iconicity is followed by the voice experiment. In the course of this acoustic dynamic, we realize: the Ariadne’s thread here is RHYTHM (Krämer, 2017, p. 33).

Ficam assim expostos alguns pontos de partida comuns entre Gerhard Rühm e Ana Hatherly, no que diz respeito às áreas de interesse (poesia, música e visualidade), aos objectos de trabalho (traço, linha e escrita manual) e aos processos utilizados (experimentalismo). No caso de Rühm, Peter Weibel afirma ainda que o traço e a linha são elementos centrais nos universos da Poesia Visual e da música visual (Weibel, 2017, p. 60).

¹¹⁶ O Wiener Gruppe (1954-1964) é composto por Gerhard Rühm (músico e poeta), Hans Carl Hartmann (poeta), Konrad Bayer (poeta), Oswald Wiener (músico e escritor) e Friedrich Achleitner (arquitecto). (Donguy, 2007, pp. 52-53).

No âmbito daquilo que Rühm designa por “visual music”, ou “música visual”¹¹⁷, a atenção do presente estudo centra-se nas apropriações da folha de pauta, realizadas entre as décadas de 1980, 1990 e no início dos anos 2000. O autor austríaco organiza as suas obras em torno de subcategorias pertencentes à “música visual”.

Assim, atravessando a década de 1980, encontram-se trabalhos realizados a lápis sobre folha de pauta que pertencem às subcategorias “reading music”, “music overdrawings” e “melograms”. A primeira, “reading music”, diz respeito à execução de desenhos à mão livre, constatando-se que Rühm considera este exercício de leitura como uma actividade visual, que, por sua vez, contrasta com outro tipo de textos ou músicas que exigem uma percepção acústica (Rühm, 2017, p. 250). Como exemplos de “reading music” surgem contornos lineares de formas indistintas (p.e. *Single-Tone Piece*, de 1983¹¹⁸), pontos e linhas (p.e. *In Memoriam Gunter Falk*, de 1984) ou exemplos que trabalham a mancha conjuntamente com a linha (p.e. *All-One*, de 1986). Por sua vez, com a subcategoria de “music overdrawings”, Rühm pretende destacar as qualidades ópticas de uma partitura, cobrindo a escrita musical existente com manchas desenhadas a lápis, o que tanto pode resultar num favorecimento da visualização das estruturas rítmico-melódicas, como num apagamento total da informação musical (2017, p. 249) – p.e. *Memento*, de 1986¹¹⁹. Sob a designação de “melograms”, o poeta austríaco reúne trabalhos que exploram a relação entre contorno e melodia¹²⁰, através do desenho linear de silhuetas parcelares do corpo humano ou do rosto, que Rühm opõe às formas indistintas dos “reading drawings” (2017, p. 249) – p.e. *Melogram* de 1987¹²¹.

No final dos anos 1980 e durante toda a década de 1990, Rühm realizou colagens que combinam fragmentos de partituras de canções clássicas com imagens recortadas

¹¹⁷ “similar to how ‘visual poetry’ is exclusively meant to be seen, so too ‘visual music’ is intended to be perceived with the eyes and only in the ‘inner ear’, synoptically, awakening vague, acoustic imaginings” (Rühm, 2017, p. 50).

¹¹⁸ V. Anexos, Fig. 30, p. xxxvi.

¹¹⁹ V. Anexos, Fig. 31, p. xxxvii.

¹²⁰ “in their linear movements up and down, contours are significantly related to the tonal appearance of melodic sequences. In the score with solo vocal or instrumental music this is particularly noticeable. [...] in any case, the “melograms” play more or less clearly with the affinity between contour and melody” (Rühm, 2017, p. 249).

¹²¹ V. Anexos, Fig. 32, p. xxxviii.

de revistas, tendo utilizado a denominação de “song pictures” para esta subcategoria (p.e. *Farewell!*, de 1988¹²²).

Datado do início da década de 1990, encontra-se um conjunto de oito folhas de pauta, com a designação *Theme and Variations*¹²³, onde se observa que a primeira folha exhibe os oito pentagramas sem qualquer intervenção e as seguintes propõem várias ligações lineares diagonais entre os extremos direitos e esquerdos de cada segmento horizontal do pentagrama, desenhadas a lápis com o auxílio de uma régua (Rühm, 2017, p. 251). Ou seja, a matriz regular da pauta, entendida como tema visual que se constrói com base no seccionamento e agrupamento de eixos horizontais paralelos, é quebrada pela introdução de variações que consistem no estabelecimento de ligações lineares entre os elementos do referido tema. Como resultado destas variações obtém-se a sobreposição de múltiplos cruzamentos que exploram as possibilidades combinatórias de união entre os elementos do tema, criando uma tensão entre continuidade e interrupção.

Por último, na transição para o século XXI, regista-se uma outra abordagem à pauta designada por “representative music”, que se baseia no desenho de contorno de objectos reconhecíveis, como, por exemplo, pistolas, alicates, tesouras e martelos, que se combinam com uma ou duas notas musicais, formando, por vezes, curtas sequências. Segundo Rühm, este tipo de trabalhos tem um intuito humorístico: “knife and fork make love, spoons figure as voyeurs, aggressively splayed scissors go for each other, the hammer beats the dominant to the keynote, and the pliers pull one note up” (2017, p. 250) – p.e. *Note Pliers*, de 2005¹²⁴; *Country Music*, de 2005¹²⁵.

Da mesma forma que Ana Hatherly deseja mostrar a escrita em vez de mostrar o que está escrito (Hatherly, 2004, p. 142), também Rühm, nos trabalhos acima mencionados, põe em evidência a visualidade da partitura prescindindo da legibilidade de um sistema de notação convencional. Para Sybille Krämer, este trabalho sobre a materialidade do signo está subjacente a toda a obra do autor austríaco:

¹²² V. Anexos, Fig. 33, p. xxxix.

¹²³ V. Anexos, Fig. 34, p. xl.

¹²⁴ V. Anexos, Fig. 35, p. xli.

¹²⁵ V. Anexos, Fig. 36, p. xlii.

Yet the logic underlying the use of the media depends on their fulfilling of their function by remaining beneath the threshold of perception. We see a television picture and not pixels, a film and not a sequence of photos; we hear sounds and not soundwaves, words and not phonemes. To reach consummation, the medium is deprived of its physical materiality.

Gerhard Rühm, however, puts a halt to this commonplace disappearance of the media's "bodies" in his works. By making the visual or acoustic properties of media signs the direct object of experience, he stops their tendency to escape perceptibility. He reveals the physicality of the sign material depriving it of the meaning in the conventional sense, in favor of the corporeality, sensoriality, and the materiality of the medium (2017, p. 38).

Esta estratégia de supressão do significado convencional para colocar num primeiro plano a materialidade do signo testa, porém, os limites de ilegibilidade de modo a distinguir os objecto de intervenção. Assim, em *Escrita Natural*, os padrões criados pela multiplicação de dois elementos pictóricos sugerem codificações visuais indecifráveis que oscilam entre a insinuação da coerência de um novo sistema de escrita e as afinidades visuais com a notação musical, verificando-se que o título da publicação apenas afirma a primazia da escrita, sem clarificar qualquer relação com o universo musical. Ora, os trabalhos realizados por Rühm, no âmbito da “visual music”, não exploram a ambiguidade assinalada em *Escrita Natural*, uma vez que se observa uma sintonia clara entre a designação adoptada pelo poeta austríaco e a manutenção da legibilidade da pauta, sobre a qual surgem inscrições que privilegiam uma leitura visual de uma nova forma de notação musical, cuja eventual decifração acústica não é necessária, nem pré-determinada.

A existência de um pendor minimal no gestualismo dos exemplos de “música visual” realizados por Rühm poderá advir da prevalência de uma abordagem sintética constitutiva do concretismo e parece estar de acordo com a sua defesa da utilização de

uma certa economia de meios¹²⁶. Se esta constatação for lida à luz das duas tendências dominantes da Poesia Visual identificadas por Philadelpho Menezes no seu artigo “Uma Abordagem Tipológica da Poesia Visual”, anteriormente referido, então Gerhard Rühm parece conciliar as duas – “a primeira, de um classicismo intelectualizante de cunho construtivista; a outra, de caráter informal, caógeno, barroco, mais dirigida a apreensão sensorial” (1988, p. 17) –, investindo o seu traçado informal com uma expressão concisa, enquanto Ana Hatherly se entrega sobretudo ao gestualismo da “escriturasura”, registrando a fala muda e copiosa da sua mão inteligente. Ou seja, exercitando o movimento da escrita natural e indecifrável, que, tal como Henri Michaux, procura comunicar o enigma, em vez de o revelar.

Sobre este aspecto do trabalho de Michaux, vale a pena considerar as palavras de Franck Leibovici, responsável pela elaboração do catálogo *raisonné* da obra visual do escritor e artista belga:

En exprimant simultanément le désir de tenir caché et celui de communiquer [...], ces dessins [les dessins d'aliénés publiés dans « Les Ravagés »] sont le paradigme même du secret – que Michaux appelle parfois « l'énigme » – et c'est bien cette notion de secret qui est au fondement de l'écriture « naturelle ». Or, ce que permettront les « traits 'nature' » dont Michaux rêve, sera précisément de s'échanger des secrets comme « une poignée de brindilles ». Le secret et l'énigme sont donc au fondement des signes de Michaux, dont la finalité est de représenter ce secret sans, pour autant, le dire.

De cette notion confuse de signe, il y a donc à distinguer les langues symboliques de la science, univoques et réductionnistes pour des raisons heuristiques, le signe décoratif ou narcissique des peintres, les signes polysémiques de la nature, et les « gestes plutôt que signes », polysémiques aussi, et annonçant une écriture naturelle à venir, qui, permettant de faire l'économie d'une langue de « l'universel reportage », rendrait possible la communication de secrets en tant que secrets – leur nature inabolie. Et si cette langue à venir n'est pas stabilisée,

¹²⁶ “in an age of inflationary loquaciousness, the economy of means has remained a key working principle for me to this day: no longer should even a single word, even a punctuation mark, be used beyond what is absolutely necessary to convey a message” (Rühm, 2017, p. 21).

et ne peut, de fait, l'être, c'est parce que ce n'est pas tant le signe achevé qui intéresse Michaux, ni un signe fixé ou essentialisé, que le processus de « formation » du signe permettant de rendre compte des réalités non couvertes (en tant que tels, les signes de Michaux cherchent à conquérir des territoires) (2014, p. 161).

Como exemplo desses *traits 'nature'*, Raymond Bellour, o editor das obras completas de Michaux da Bibliothèque de la Pléiade, refere a importância do livro *Par la Voie des Rythmes* (1974)¹²⁷, que considera ser uma versão sintética das mesmas estratégias e disposições utilizadas por Michaux na sua obra visual, afirmando-se como uma contrapartida desenhada do poema longo. Nesta publicação, Bellour destaca ainda a exclusão total do uso de palavras feita por Michaux em favor do desenho serial de signos que exploram graficamente a diversidade da linearidade, simulando inclusivamente o efeito de linhas de escrita, numa tentativa de mediar as relações entre texto e imagem (2011, pp. 537-541). É, no entanto, a ligação primordial do título com a música, através do ritmo, que confirma a inevitável aproximação deste livro de Michaux ao universo de *Escrita Natural*, de Ana Hatherly, e dos trabalhos de “música visual” de Gerhard Rühm.

¹²⁷ V. Anexos, Fig. 37 a 38, pp. xliii-xliv.

PARTE II. ANTÓNIO ARAGÃO

II.1 NOTAS PRÉVIAS

O percurso experimental de António Aragão surge num contexto de práticas multidisciplinares desenvolvidas pelo autor, que, além da escrita, abrangem também pintura e escultura no domínio artístico, assim como arquivismo, património, restauro e etnografia. Assim, a exploração da materialidade e da visualidade dos códigos, dos discursos e dos suportes resulta em publicações assinadas individualmente ou em colaboração, participações em jornais (colunas e suplementos) e outro tipo de edições colectivas (revistas, antologias e catálogos), assim como apresentações em exposições e *happenings*, que se associam à Poesia Experimental, ao Concretismo, à Poesia Visual, à Arte Postal, aos Livros de Artista e à *Copy-Art* ou *Electrografia*¹²⁸.

A presente investigação tem como principal objecto de estudo as abordagens experimentais utilizadas nas edições de poesia realizadas por António Aragão. Serão também tidas em conta as peças ensaísticas do autor com temáticas ligadas ao Experimentalismo e excluído o seu trabalho escrito remanescente, mesmo aquele que utiliza as abordagens já citadas, nomeadamente em obras de ficção e teatro. Este escrutínio à materialidade e à visualidade das produções poéticas pretende também aprofundar a reflexão sobre o suporte iniciada por Catarina Figueiredo Cardoso no breve catálogo *raisonné* dos livros de artista de António Aragão, ou seja, “livros concebidos como objectos artísticos, cujo conteúdo é consubstancial ao formato e que colocam em primeiro plano o livro como meio artístico (2015, p. 109).

A análise das obras seleccionadas organiza-se diacronicamente, principiando pela participação de António Aragão na primeira publicação colectiva portuguesa onde convergem produções literárias de autores que se interessam pelo Experimentalismo: os cadernos antológicos de *Poesia Experimental*, referentes aos anos de 1964 e 1966¹²⁹.

¹²⁸ V. Linha cronológica da produção literária de António Aragão, realizada por Bruno Ministro e disponibilizada em: <https://po-ex.net/images/stories/antonioaragao/timeline/antonio-aragao.html>

¹²⁹ V. <https://po-ex.net/evaluation/>

Como tal, o capítulo intitulado “O Encontro Experimental com a Escrita” dedica-se aos quatro exercícios que António Aragão inclui nestes dois cadernos, assinalando-se também que estas publicações foram criadas e financiadas pelo poeta, embora a organização tenha sido feita em parceria com Herberto Helder no primeiro número e acrescentando também Melo e Castro no segundo (Ministro, 2019a, p. 150). Pretende-se perceber com esta análise de que modo as estratégias experimentais, escolhidas por António Aragão para integrarem esta publicação seminal, testam também aspectos relevantes para as edições individuais de poesia do autor.

Assim sendo, o capítulo subsequente propõe “Um Ensaio Sistemático para uma Abordagem Visual” da obra poética de António Aragão constituída pelos títulos: *Folhema 1* (1966)¹³⁰, *Folhema 2* (1966)¹³¹, *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968)¹³², *Poema Azul e Branco* (1970)¹³³, *Poema Vermelho e Branco* (1971)¹³⁴, *Os Bancos Antes da Nacionalização* (1975)¹³⁵, *Metanemas* (1981)¹³⁶, *Electrografia 1* (1990)¹³⁷, *Electrografia 2* (1990)¹³⁸ e *Electrografia 3* (1990)¹³⁹. Esta possibilidade de investigação da obra de acordo com um princípio sistemático apoia-se em dois pressupostos: i) por um lado, a defesa, por parte de António Aragão, de uma produção artística que “oferece uma estrutura, expõe uma base, uma matriz, e deixa o resto ao acaso das intervenções” (1981e, p. 55); ii) por outro, a identificação, por parte de Melo e Castro, da ideia de transgressão como factor comum aos dois pendores que estruturam o trabalho de António Aragão, “a (des)escrita e o icónico” (1995, p. 174). Por conseguinte, para pôr em prática uma abordagem visual no capítulo em referência, recorre-se então a um programa matricial de leitura da obra poética de António Aragão através da

¹³⁰ V. Anexos, Fig. 39 a 42, pp. xlv-xlvi.

¹³¹ V. Anexos, Fig. 43 a 46, pp. xlix-l.

¹³² V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-mais-exactlymente-problemas/>

¹³³ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-azul-e-branco/>

¹³⁴ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-vermelho-e-branco/>

¹³⁵ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/>

¹³⁶ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-metanemas/>

¹³⁷ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-1/>

¹³⁸ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-2/>

¹³⁹ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-3/>

identificação de esquemas de criação transgressiva que combinam elementos como o suporte, a disposição, a palavra e a imagem.

Sobre a escrita ensaística deste poeta, vale a pena salientar a preocupação de Aragão em explicitar os procedimentos e as referências autorais que acompanham e justificam a sua prática artística, mencionando ainda contextos teóricos e históricos através de exposições tendencialmente sintéticas. Como tal, nestes ensaios não se registam leituras analíticas da obra artística do próprio António Aragão, tanto em exemplos específicos como na generalidade, nem tampouco se encontram demorados debates em torno de questões terminológicas ou observações detalhadas do trabalho realizado por aqueles que considera como sendo seus pares, contemporâneos ou antecessores, ao contrário do que acontece habitualmente em alguns autores enquadráveis no Experimentalismo, citando-se, no cenário nacional, Ana Hatherly e Melo e Castro.

Das oito referências bibliográficas ensaísticas tidas em conta para a presente investigação¹⁴⁰, só na produção anterior aos dois cadernos antológicos da *Poesia Experimental* se encontra um artigo que comenta o lançamento de um livro, no caso a obra *Ideogramas* (1962), de Melo e Castro. Nesse artigo, intitulado “A Arte como ‘Campo de Possibilidades’” e publicado em 7 de Agosto de 1963, no *Jornal de Letras e Artes*, António Aragão enuncia vários conceitos e autores que serão fundadores do Experimentalismo, enquanto associa o livro de Melo e Castro aos movimentos seus contemporâneos da Poesia Concreta brasileira e da Poesia Electrónica explorada pelo italiano Nanni Balestrini.

Como demonstra Bruno Ministro, um dos actuais responsáveis pelo aprofundamento da reflexão sobre a obra do poeta em estudo, António Aragão desempenha vários papéis decisivos no desenvolvimento da Poesia Experimental portuguesa. O primeiro diz respeito ao já referido impulso dado à criação colectiva de uma publicação onde se juntam poetas que estabelecem as bases do experimentalismo

¹⁴⁰ Onde se incluem: “O Público e as Novas Morfologias” (1956); “A Arte como ‘Campo de Possibilidades’” (1963); “A Poesia Sempre Variou de Expressão” (1966); “Intervenção e Movimento” (1965); “A Poesia Começa Onde o Ar Acaba” (1965); “A Escrita do Olhar” (1985); “Electrografia e Comunicação Estética” (1985); “Tecnologia, Arte e Sociedade” (1987).

português – núcleo esse que é formado por António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José Alberto Marques e Salette Tavares. O segundo refere-se à participação de António Aragão numa rede de comunicação transnacional, à semelhança de outros poetas do referido núcleo, sendo destacada por Bruno Ministro a correspondência trocada com poetas brasileiros ligados ao Poema/Processo, como Nei Leandro de Castro e Joaquim Branco, e com experimentalistas italianos, como Stelio Maria Martini, Mario Diacono e Arrigo Lora Totino (2019c, pp. 19-20).

No entanto, o contacto com o Experimentalismo italiano remonta à estadia de António Aragão em Roma, pelo menos entre 1960 e 1963 (Ministro, 2019a, p. 153), onde conhece membros da Neovanguarda protagonizada tanto pelo *Gruppo 63*¹⁴¹, como pelo *Gruppo 70*¹⁴², impulsionador da *Poesia Visiva*¹⁴³. O discurso ensaístico de António

¹⁴¹ Segundo Umberto Eco, o *Gruppo 63* foi estabelecido numa reunião ocorrida em Palermo, em Outubro de 1963, no decurso de um festival musical e teatral, que juntou escritores, ensaístas, pintores e músicos numa comunidade com duas almas, uma vanguardista e outra experimental (2016, p. 105), tendo como antecedente seminal várias colaborações com a revista *Il Verri*, de Milão, desde meados da década de 1950. Posteriormente, alguns membros desta comunidade fundam a revista *Quindici*, em Junho de 1967, observando-se um abandono do experimentalismo da linguagem em favor da eleição da via da vanguarda, através do engajamento político motivado pela utopia de 68, que conduziu ao “deliberado suicídio” da revista, em julho de 1969, e simultaneamente à extinção do *Gruppo 63* (Eco, 2011, p. 157).

Sobre o intuito provocatório que está na origem do grupo, vale a pena transcrever as palavras de Eco: “Depois disto, sucedeu, quase por força das coisas, que, um dia, Balestrini (e não sei se seria o primeiro com quem falava, mas estávamos num *snack-bar* perto de Brera) me disse que tinha chegado o momento de se inspirar no Grupo 47 alemão, e de reunir umas tantas pessoas que viviam num clima comum para lerem uns aos outros os próprios textos, cada um, antes de mais, falando mal do outro – depois, no tempo que restasse, dos outros, aqueles que, segundo nós, entendiam a literatura como ‘consolação’ e não como provocação. Recordo Balestrini dizer-me: ‘Faremos morrer de raiva uma quantidade de gente.’ Parecia uma fanfarronada, mas funcionou” (2011, p. 143).

Além de Umberto Eco e Nanni Balestrini, destacam-se outros nomes de membros do *Gruppo 63*, tais como: Edoardo Sanguinetti, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Fausto Curi, Angelo Guglielmi, Furio Colombo, Renato Barilli, Adriano Spatola, etc.

¹⁴² O *Gruppo 70* nasce em 1963, num congresso internacional realizado em Florença, no Forte di Belvedere, com o título “Arte e Comunicação”. Tem como fundadores Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, aos quais se juntam os pintores Antonio Bueno, Alberto Moretti e Silvio Loffredo, os músicos Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari e Pietro Grossi, os críticos literários Luciano Anceschi e Gianni Scalia, os historiadores e críticos de arte Gillo Dorfles e Eugenio Battisti, assim como os estudiosos de estética Umberto Eco e Aldo Rossi (Allegrini, 2014a, p. 31).

¹⁴³ A *Poesia Visiva* italiana manifesta-se inicialmente no âmbito do *Gruppo 70* com a mostra “Tecnologica”, em 1963, onde se apresentam trabalhos de Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, tendo sido oficializada em 1965 numa publicação antológica onde, além dos dois nomes já referidos, se juntam Nanni Balestrini, Achille Bonito Oliva, Danilo Giorgi, Alfredo Giuliani, Emilio Isgrò, Luca, Lucia Marcucci,

Aragão transparece a importância deste encontro, uma vez que neste contexto o poeta português expressa um enorme entusiasmo pelos trabalhos do filósofo Umberto Eco e do poeta Nanni Balestrini, como também dão conta testemunhos de Ana Hatherly e Herberto Helder¹⁴⁴, que relacionam esta vivência italiana com o surgimento dos cadernos antológicos de *Poesia Experimental*. A respeito deste período em Itália, vale a pena mencionar que António Aragão se envolve directamente em iniciativas do *Gruppo 70*, tendo contribuído, em 1963, para a exposição e *happening* colectivo itinerante intitulado *Poesie e No*¹⁴⁵ (Ministro, 2015b, p. 23).

Por fim, o terceiro papel decisivo desempenhado por António Aragão, segundo Bruno Ministro, resulta da interacção com autores da segunda geração de poetas experimentais portugueses, tais como António Nelos, António Dantas, Silvestre Pestana e Fernando Aguiar (2019a, p. 151).

O compromisso com os princípios do experimentalismo vai sendo reiterado ao longo dos anos por António Aragão, nomeadamente no que diz respeito à defesa de uma posição de Vanguarda que se associa à movimentação criativa, à afirmação do

Stelio Maria Martini, Luciano Ori, Antonio Porta, Adriano Spatola, Luigi Tola, Guido Ziverri (Allegri, 2014a, p. 61).

¹⁴⁴ Numa carta de 1975 endereçada a Ana Hatherly, Herberto Helder comenta: “Quanto ao assunto da Poesia Experimental 1, que posso eu dizer? Lembro-me que eu andava às voltas com o Dorfles e o Bense, e estava muito interessado em experiências com computadores, o que não era viável cá, coisas que fiquei a saber depois de umas conversas com um engenheiro da IBM. Entretanto, o Aragão veio de Roma falando obsessivamente de Umberto Eco. Líamos e discutíamos o que se estava a fazer em Itália, sobretudo. Organizámos um volume com textos de nós ambos, que apresentámos à Guimarães Editora. Recusa de publicação. Depois encontramos um editor mais ou menos pirata que se mostrou disposto a publicar o caderno que, no interim, fora sofrendo alterações, com a inclusão de mais gente e a substituição dos textos iniciais do Aragão e meus. Em seguida, apareceu o Melo e Castro e a Salette Tavares. As discussões alargaram-se. Houve a exposição dos *Visopoemas* na Divulgação. Posteriormente, já concebido o n.º 2 da PE desinteressei-me do trabalho de grupo, que foi continuado pelos outros” (Hatherly, 2011, p. 97).

¹⁴⁵ “Testo fondamentale di tale percorso, che Lucia [Marcucci] portò nei teatri, nel quale si succedono brani di poesia tecnologica ottenuta assemblando stralci di cronaca giornalistica, slogans, romanzi rosa e musica leggera. Si tratta di una sorta di poesia-spettacolo, con materiali montati mediante sovrapposizioni, dissolvenze, sequenze, riprese. Ni risultava una costante simultaneità di azione con i protagonisti, che sulla scena strappavano manifesti con gesti di deflagrante carica neodadaista, mentre proiettore mandava brani di cinematografia sperimentale ed un giradischi diffondeva frammenti di partiture musicali di varia provenienza, colta e popolare. Ricombinando dunque elementi secondo la modalità del *collage* si proponeva un testo nuovo, la cui qualità straniante doveva stupire e irritare il pubblico, manifestando così la sua piena riuscita” (Fiaschi, 2009, pp. 16-17).

papel da visualidade na escrita e à utilização da tecnologia na invenção de novas categorias estéticas, como está patente na sua produção ensaística, cujo último texto data de 1987. Sublinha-se ainda que as considerações tecidas neste âmbito não implicam a realização de balanços sobre o percurso já realizado, nem, porventura, a revisão ou distanciamento de posições tomadas anteriormente que, entretanto, o poeta possa julgar esgotadas. Tanto os ensaios como parte da obra artística do autor são apresentados em revistas, catálogos de exposições e secções de imprensa que divulgam actividades de cariz experimentalista, ou seja, integradas nas já mencionadas categorias de Poesia Visual, Arte Postal, Livros de Artista e *Copy-Art* ou *Electrografia*.

No que diz respeito à reedição da sua obra, de 1989 em diante, António Aragão publica novamente dois trabalhos na sua editora Vala Comum, mais especificamente *Pátria. Couves. Deus. Etc.*¹⁴⁶ e *Um Buraco na Boca*¹⁴⁷, ambos com revisão e reescrita do texto inicial. Só em 2019, já a título póstumo, são retomadas as reedições, com o lançamento de dois livros da obra visual, devidamente contextualizados pelas palavras de investigadores da Poesia Experimental portuguesa, cujos doutoramentos se desenvolvem também em torno de António Aragão¹⁴⁸: *Os Bancos Antes da Nacionalização*, numa versão fac-similada da responsabilidade da Livraria Tigre de Papel, com prefácio de Inês Cardoso, e *Electrografias*, reunindo num só volume os três números que saíram individualmente em 1990, editado agora pela Busílis e com um ensaio de Bruno Ministro.

¹⁴⁶ A primeira edição deste livro é feita em 1982, na editora & Etc., com o título *Pátria. Couves. Deus. Etc.* A segunda edição data de 1989 e, de acordo com o autor, é uma versão “fotocopiada por um grupo de interessados” (Aragão, 1993a, p. 2). Em 1993, é lançada a terceira edição, na Vala Comum, com o título *Pátria. Couves. Deus. Etc. Com Tesão. Política. Detergentes. Etc.*

¹⁴⁷ “O romance experimental *Um Buraco na Boca* teve duas edições. A primeira, datada de 1971, foi publicada na editora do jornal madeirense *Comércio do Funchal*. A segunda foi publicada em Lisboa em 1993, na Vala Comum, editora de António Aragão. Uma comparação dos dois testemunhos permite perceber que, fruto do processo de revisão e reescrita da obra pela mão do autor, *Um Buraco na Boca* possui um alargado número de variantes textuais. Não há registo de qualquer recensão ou crítica escrita a nenhuma das edições aquando da sua publicação. Tal facto deixa clara a falta de receptividade e a reduzida circulação do romance de Aragão” (Ministro, 2015c, p. 87).

¹⁴⁸ Este trabalho estava já em fase de revisão final quando Bruno Ministro defendeu na Universidade de Coimbra a sua tese *Todas as Cópias são Originais: Eletrografia e Copy Art em Portugal* (11 de Setembro de 2020). Não foi por isso possível tê-la em conta na elaboração desta investigação.

II.2 O ENCONTRO EXPERIMENTAL COM A ESCRITA

Do ponto de vista da composição gráfica, os dois cadernos antológicos de *Poesia Experimental*¹⁴⁹ têm em comum a acomodação de um conjunto de desdobráveis em tríptico dentro de uma capa de cartão, totalizando entre 13 a 15 elementos, que utilizam como formato de base a folha de papel A3, impressa em offset na frente e no verso. Ambos os exemplares desta publicação periódica especificam ainda a existência de uma separata e fazem uma distinção entre os colaboradores com trabalhos originais, que ocupam um ou mais desdobráveis, e a antologia de textos republicados, que pode compatibilizar mais do que um autor num só desdobrável.

Por sua vez, estes dois números diferenciam-se entre si através dos seguintes aspectos: i) configuração, dobragem, fixação e ilustração da capa – mantendo, no entanto, as dimensões da capa e o autor da ilustração, Ilídio Ribeiro; ii) tipo de dobra utilizada nos trípticos – no primeiro caderno recorre-se à dobra em Z e no segundo caso aplica-se maioritariamente a dobra em U; iii) folha de rosto e ficha técnica – no primeiro caderno utiliza-se um tríptico, que inclui também referências teóricas e um texto introdutório, de Herberto Helder, e no segundo caderno opta-se por uma cartolina, que explicita ainda o elenco de colaboradores no verso (este elenco aparece no interior da capa do primeiro caderno); iv) separata – no primeiro caderno surge uma cinta preta legendada que reúne 5 desdobráveis, referentes a “Romance de Iza Mor Fismo” e “Poema Fragmentário”, de António Aragão, e no segundo caso encontra-se um caderno agafado com o ensaio “Música e Notação”, de Jorge Peixinho (o caderno é constituído por seis páginas de texto e dois trípticos desdobráveis com reproduções das notações musicais referidas no ensaio); v) numeração das páginas – são numeradas apenas as páginas dos desdobráveis pertencentes ao primeiro caderno; vi) apropriação espacial dos trípticos por parte de cada autor representado; vii) local de impressão – no primeiro caderno ocorre em Lisboa, na Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico, e no segundo caso tem lugar no Funchal, nas Oficinas Gráficas da Escola de Artes e Ofícios.

¹⁴⁹ V. <https://po-ex.net/evaluation/>

Sobre as dificuldades que envolveram o trabalho de coordenação gráfica destes cadernos a cargo de António Aragão, Bruno Ministro oferece relatos detalhados em estudos recentes, revelando que chegou a ser planeada a publicação de mais dois números desta revista (2019a, pp. 154-156) onde participariam autores italianos (2019c, pp. 22-23). Por sua vez, na tese de doutoramento intitulada *O Encontro entre a Poesia e as Artes Visuais: Poesia Experimental Portuguesa: 1964-1974* (2018), Maria João Fernandes reconhece que a constituição e o funcionamento do primeiro caderno antológico revelam a presença do conceito de abertura, nos termos definidos por Umberto Eco na publicação *Obra Aberta*, de 1962, e remetem também para os estudos de Stéphane Mallarmé sobre a composição de *Le Livre* e para a textualidade combinatória explorada pelo poeta Nanni Balestrini (p. 122).

Vale a pena explicitar, desde logo, a relação de convergência entre estas três referências mencionadas por Maria João Fernandes. Além do filósofo Umberto Eco e do poeta Nanni Balestrini pertencerem à Neovanguarda italiana da década de 1960, designadamente ao *Gruppo 63*, o livro *Obra Aberta*, cujo lançamento António Aragão pôde assistir (Fernandes, 2018, p. 489), aborda concepções estéticas transversais a vários autores que gravitam no mencionado grupo¹⁵⁰. Por sua vez, o artigo “A Poética da Obra Aberta”, que integra a citada publicação de Umberto Eco, analisa, entre outros, o trabalho de Jacques Scherer intitulado *Le “Livre” de Mallarmé. Premières Recherches sur des Documents Inédits*, surgido em 1957. Observe-se como as palavras de Eco, que se transcrevem de seguida, traçam uma matriz editorial elaborada por Mallarmé muito próxima do projecto dos cadernos antológicos de *Poesia Experimental*:

O Livre devia ser um monumento móvel, e não só no sentido em que era móvel e “aberta” uma composição como o Coup de dès, onde gramática, sintaxe e

¹⁵⁰ “A publicação de *Obra Aberta* em 1962 decerto deveu alguma coisa à efervescência intelectual provocada pela neovanguarda na cultura italiana. O livro de Eco depressa se tornou um caso em Itália (vendeu algumas dezenas de milhares de exemplares), sendo frequentemente visto como o manifesto teórico dos poetas e *literati* que faziam parte da neovanguarda. No entanto, o livro – originalmente com o título “Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas”, um título académico que o astuto editor, Valentini Bompiani, sensatamente substituiu pelo que agora tem, muito mais sugestivo – não pode ser propriamente descrito como um manifesto do *Gruppo 63*, embora Eco pertencesse ao grupo e as ideias deste sobre estética correspondessem muitas vezes às suas” (Bondanella, 1998, pp. 36-37).

disposição tipográfica do texto introduziam uma polimorfa pluralidade de elementos em relação não determinada.

No Livre as próprias páginas não deveriam obedecer a uma ordem fixa: deveriam ser agrupáveis em ordens diversas, consoante leis de permutação. Estabelecida uma série de fascículos independentes (não reunidos por uma paginação que determinasse sua sequência), a primeira e a última página de um mesmo fascículo deveriam ser escritas numa única grande folha, dobrada em duas, que marcasse o início e o fim do fascículo: no interior dela deslocar-se-iam folhas soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal maneira que, fosse qual fosse a ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo. Evidentemente, o poeta não pretendia obter de cada combinação um sentido sintático e um significado discursivo: a própria estrutura das frases e das palavras isoladas, cada uma delas encarada como capaz de "sugerir" e de entrar em relação sugestiva com outras frases ou palavras, tornava possível a validade de cada permutação da ordem, provocando novas possibilidades de relação e, portanto, novos horizontes de sugestão. [...]

Permitindo a permutabilidade de elementos de um texto já por si só capaz de sugerir relações abertas, o Livre queria tornar-se um mundo em contínua fusão, que se renova continuamente aos olhos do leitor, mostrando aspectos sempre novos daquela poliedricidade do absoluto que tencionava, não diríamos expressar, mas substituir e realizar. Em tal estrutura, não se deveria encontrar nenhum sentido fixo, assim como não era prevista uma forma definitiva: se uma só passagem do livro tivesse um sentido definido, unívoco, inacessível às influências do contexto permutável, tal passagem teria bloqueado o mecanismo todo (1991, pp. 52-54).

É materialmente evidente o potencial combinatório que a estruturação dos cadernos de *Poesia Experimental* em desdobráveis soltos permite em comparação com a sequencialidade fixa do livro convencional, sem prejuízo das páginas desses mesmos desdobráveis terem uma numeração. E esse potencial pode ser explorado tanto do ponto de vista do autor, quando se apropria das páginas da sua obra, como do leitor,

quando define o modo como deseja abordar cada página e articulá-las enquanto conjunto. Para Catarina Figueiredo Cardoso, grande parte dos autores que colabora nestas publicações propõe uma obra de arte total, uma vez que a exploração textual e visual da linguagem dos seus poemas experimentais tem também em conta os aspectos materiais dos cadernos, nomeadamente a sequência e a disposição topológica das páginas, a dobragem e a encadernação (2015, p. 112).

Tomando como ponto de partida os dois textos de António Aragão que compõem a separata do primeiro caderno antológico de *Poesia Experimental*, é importante assinalar que esta junção obriga a perscrutar os aspectos que permitem ligar estes dois textos de modo a distingui-los do terceiro contributo do poeta para este caderno, embora se constate, simultaneamente, que os três exemplos exploram estratégias comuns de fragmentação e recombinação textuais que solicitam a participação do leitor. As duas obras contidas na separata trabalham a perturbação do movimento convencional de leitura, sugerido pela mancha gráfica, através de abordagens opostas da relação entre cheio e vazio, resultando na manipulação preferencial dos espaços vazios, no caso de “Roma nce de Iza Mor F lsmo”, e na subversão da percepção dos espaços cheios, no caso de “Poema Fragmentário”. Ou seja, a leitura de “Roma nce de Iza Mor F lsmo” exige que se suprimam alguns vazios para estabelecer continuidades discursivas e a leitura de “Poema Fragmentário” exige que se omitam alguns cheios para que se revele o potencial novo texto dentro do texto existente.

Assim, se a complementaridade das abordagens visuais da convenção de leitura se destaca nas duas obras da separata, em “Poesia Encontrada” exibem-se os resultados da aplicação recursiva dessas estratégias de leitura na composição poética, através da apresentação de tipos de texto que também estabelecem relações de interdependência, tanto em série – no caso da sequência constituída pela colagem feita com fragmentos de palavras recortadas de títulos de jornais e pelo texto proveniente da selecção de palavras contidas nessa colagem –, como em paralelo – no caso da submissão de um novo lote de notícias da imprensa ao programa serial de produção textual anteriormente referido.

“ROMANCE DE IZA MORFISMO”

A primeira evidência de manipulação textual na obra “Romance de Iza Morfismo”¹⁵¹ surge logo no título, que recorre à introdução de espaços vazios no interior de palavras e à substituição de caracteres nos termos “romance” e “isomorfismo”. Se, por um lado, esta estratégia pode sintetizar uma matriz programática para o desenvolvimento do texto, por outro lado, os fragmentos que resultam da sua aplicação podem revelar outra matriz de natureza temática. Neste último caso, destacam-se as referências à capital italiana e a nomeação da personagem feminina Iza, assim como outros vocábulos relevantes para a obra cuja sugestão se pode encontrar também no título, nomeadamente a palavra “amor” e várias designações de movimentos artísticos e literários associados ao sufixo “ismo” – Experimentalismo, Concretismo, Espacialismo, Modernismo, Surrealismo...

Importa começar por reflectir sobre as eventuais ligações existentes entre a terminologia literária que explicitamente compõe o título e a abordagem visual utilizada por António Aragão nesta obra. O termo “isomorfismo” remete para as digressões ensaísticas do grupo brasileiro Noigandres que dão corpo à teoria da Poesia Concreta, tendo estes poetas utilizado a definição estabelecida pela psicologia da *Gestalt* para o conceito. Assim, tal como sintetiza Melo e Castro, o isomorfismo conceptual-visual do poema concreto é usado para “denotar a equivalência, não necessariamente figurativa ou representativa, entre significante e significado de um texto, ou, mais simplesmente, entre o estrato conceptual e o estrato tipográfico” (1987, p. 101).

Sobre este assunto, vale a pena convocar a reflexão sistemática realizada por Claus Clüver no artigo intitulado “Iconicidade e Isomorfismo em Poemas Concretos Brasileiros” (2006), através da qual se pretende demonstrar que “tanto na teoria quanto na prática, aquilo que é chamado de ‘ideograma’ pelo grupo Noigandres (em homenagem a Ezra Pound) atingiu seu status análogo ao da pintura concreta, num semelhante paradoxo, pelo estabelecimento da iconicidade como preocupação estrutural central” (pp. 21-22). Para o efeito, o investigador define que “uma relação

¹⁵¹ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-separata-poesia-experimental-1/#more-3088>

icónica existe quando os códigos culturais com os quais operamos permitem ou mesmo nos obrigam a ver similaridades entre o representâmen e o objeto” (p. 23).

Traçando um percurso cronológico em torno do debate realizado pelo grupo Noigandres sobre o isomorfismo ideogramático, Claus Clüver parte da definição deste conceito patente no “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”, que defende a combinação de um isomorfismo fundo-forma com um isomorfismo espaço-tempo, organizando-se em duas fases: i) a primeira, onde predomina a forma orgânica, num movimento que imita o real; ii) a segunda, onde predomina a forma geométrica e a matemática da composição, num movimento estrutural.

Em paralelo, o investigador desenvolve análises das diferentes relações icónicas presentes em textos poéticos, que se vão enquadrando na terminologia usada pelos vários poetas concretos para caracterizar o que designam como tipos de isomorfismo ou diferentes estágios da sua evolução: i) isomorfismo fundo-forma – com “correspondência entre a forma externa, motivos temáticos e estrutura interna” do poema (p. 24) – p.e. “Ovo” (ca. 300 aC), de Sírnias de Rodes; ii) fase orgânico-fisiognômica – onde “[e]strutura sonora, estrutura visual e a estrutura da semântica verbal estão em íntima correspondência” (p. 26) – p.e. “Ovonovelo” (1956), de Augusto de Campos; iii) fase geométrico-isomórfica (utilizando sintaxe espacial) – com uma “forma visual [que] não imita a forma de um objeto extra-poético” (p. 31), propondo apenas a “substituição da sintaxe discursiva por uma gramática e sintaxe espacial”, sendo que esta última “depende (...) de uma semântica convencional para se tornar efetiva” (p. 32) – p.e. “Hombr” (1957), de Décio Pignatari; iv) fase geométrico-isomórfica (utilizando a não referencialidade de uma ideia visível) – onde “[a] disposição visual é um elemento crucial, a estrutura, ela mesma, não é essencialmente visual e, certamente, não idêntica com a forma externa do poema”, ou seja, “a tarefa do leitor é construir a estrutura do poema” de modo a eliminar “a suspeita de arbitrariedade” e “faz[er] o poema aparecer ‘certo’” (pp. 33-34) – p.e. “Mais e Menos” (1975), de Haroldo de Campos, cuja “iconicidade (...) é igual à de uma peça de música absoluta ou de uma pintura não-representacional” (p. 34).

Assim, apesar de a configuração de “Romance de Iza Mor Fismo” não se assemelhar aos ideogramas concretos citados, nomeadamente porque dispensa

características que lhe permitem “efetuar uma comunicação rápida”, “apoiado verbivoco-visualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural” (Campos, Pignatari, & Campos, 1975, p. 81), esta obra de Aragão também propõe uma comunicação de formas e de estruturas com implicações visuais. É precisamente nessa medida que se pode comparar “Romance de Iza Mor Fismo” com os casos analisados por Claus Clüver, observando-se que são utilizadas estratégias comuns nas seguintes situações: i) no terceiro caso, uma vez que se recorre à compatibilização entre sintaxes discursivas e sintaxes espaciais; ii) no quarto caso, uma vez que se coloca nas mãos do leitor a viabilização estrutural do poema, através do estabelecimento de relações icónicas entre a disposição visual do texto na página e propostas de construção semântica.

Antes de prosseguir com uma análise das relações icónicas patentes na obra “Romance de Iza Mor Fismo”, é importante recuperar o paradoxo que Jacques Rancière identifica na relação entre escrita e espacialidade, ao reflectir sobre o trabalho do artista belga Marcel Broodthaers, realizado em 1969¹⁵², em torno do poema *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé¹⁵³, mais especificamente a publicação editada pela Galerie Wide White Space que utiliza papel vegetal como suporte para o miolo e apresenta separadamente a imagem – através de substituição das palavras poéticas, que ocupam as onze duplas páginas do poema, por listas negras que respeitam a disposição constelar do texto, assim como os vários corpos de letra e a diferenciação entre os tipos negritos e redondos – e o texto – através da substituição do prefácio de Mallarmé por duas páginas com todas as palavras do poema dispostas em contínuo, utilizando barras oblíquas para marcar as mudanças de linha existentes na versão original:

On the one hand, Broodthaers invokes Mallarmé to affirm the primacy of the signifying word over spatial form. On the other, the words of the poem that represents the most systematic form in which Mallarmé had affirmed a space proper to words are reduced to insignificant outlines. The twelve plates seem

¹⁵² V. Anexos, Fig. 54 a 56, pp. lx-lxii.

¹⁵³ V. Anexos, Fig. 51 a 53, pp. lvii-lix.

rather to demonstrate that there is no space proper to words. There are words and there is space itself (2008, p. 203).

Com este trabalho Broodthaers demonstra que o “coesão sistema de relações” (Campos, Pignatari, & Campos, 1991, p. 187) do poema constelar de Mallarmé não advém de uma propensão espacial inerente a uma “ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA” (Campos, Pignatari, & Campos, 1991, p. 186). A validade deste argumento continua a admitir a experimentação de várias possibilidades de relações icônicas num texto poético, assim como a procura daquelas relações que tornam a estrutura viável, criando uma lógica interna que permite suspender “a suspeita de arbitrariedade” mencionada por Claus Clüver a propósito da análise de um ideograma concreto da fase geométrica-isomórfica. Assim sendo, perante a inexistência de uma espacialidade específica para as palavras, qual o mecanismo que concilia a visibilidade do potencial combinatório existente numa disposição textual com a invisibilidade das hipóteses arbitrárias de composição de estruturas possíveis, de modo a destacar uma coesão icônica ou isomórfica num poema?

It takes an “image”, indeed, that is not the double of any worldly object but the implementation of an idea.

Such is the image of the Coup de Dés proposed by Broodthaers. This image makes an impossible rebus of the spatial poem. It shows how words and images are only compatible at the price of mutual cancellation. The black lines are neither poem nor form. They are the work of an art that is no longer poetry nor plastic art. This art employs images in order to unbind what they have bound together and to render words and things comparable once more within the very process that renders them identical. Thus Mallarmé is accomplished in his refutation (Rancière, 2008, pp. 211-212).

Uma hipótese de resposta à questão anteriormente colocada poderá ser encontrada na descrição que Jacques Rancière faz da imagem a que Broodthaers recorre para explicitar a ideia que o artista pretende implementar acerca do poema *Un Coup de*

Dés: a compatibilidade entre as palavras e a imagem só se atinge quando ambas se anulam mutuamente, ou seja, quando procedimentos e materialidades de diferentes artes trocam de papéis na superfície da página onde se encontram (2008, p. 204). Por isso, para o filósofo francês, a separação entre as palavras e a imagem proposta por Broodthaers participa na realização do propósito poético de Mallarmé através da sua refutação, ou seja, ao contestar a associação da pureza espiritual do poema a uma vocação espacial única (p. 205) a obra do artista belga também se apresenta como uma imagem do mecanismo que instaura o “coeso sistema de relações” de *Un Coup de Dés*, em particular das suas relações icónicas, não se constituindo apenas como o resultado desse processo.

Retomando a análise das relações icónicas presentes em “Romance de Iza Mor Fismo”, opta-se, de seguida, por uma abordagem que se inicia com a disposição visual do texto, tratando posteriormente as propostas de construção semânticas. É também importante sublinhar previamente dois aspectos complementares. O primeiro prende-se com a configuração desta obra de António Aragão, uma vez que implica leituras que tenham em conta o carácter compósito da mancha gráfica à escala da página, assim como os vários padrões resultantes da utilização de um suporte desdobrável. Por sua vez, a articulação tripartida deste último possibilita a visualização individualizada das seis páginas que compõem o desdobrável ou a visualização em simultâneo de duas a três páginas desse conjunto, sendo que esta última hipótese proporciona também a leitura contínua de versos pertencentes ao mesmo alinhamento horizontal ao longo de várias páginas. A liberdade de associação entre desdobráveis autoriza mais possibilidades combinatórias de leitura. Por fim, o segundo aspecto diz respeito à explicitação de uma linha preferencial de leitura por parte do autor, nomeadamente através de: i) introdução de sequência numérica nas páginas; ii) apresentação de um esquema de articulação de versos de estrofes distintas através da viabilização de relações sintáticas que facilitam a construção discursiva.

Para operacionalizar a reflexão sobre o tratamento da mancha gráfica, propõe-se a análise dos padrões decorrentes da disposição de três unidades visuais elementares definidas nos seguintes termos: i) bloco textual – composição textual com mais de três linhas, onde sobressai uma mancha densa de caracteres tipográficos, justificada ou

alinhada pelo limite esquerdo, com uma configuração exterior que se inscreve em silhuetas rectangulares; ii) segmento horizontal – composição textual com menos de três linhas, onde sobressai a linearidade horizontal do conjunto dos caracteres tipográficos; iii) segmento diagonal – composição textual que combina de um modo desfasado alinhamentos verticais e horizontais de palavras, onde sobressai uma direcção de leitura diagonal do conjunto dos caracteres tipográficos.

Por sua vez, predominam as seguintes opções de disposição destas unidades visuais na página: i) utilização maioritária de blocos textuais em todos os trípticos, complementada com a introdução de segmentos horizontais em mais de metade da obra, sendo que parte destas últimas unidades visuais surgem em simultâneo com os segmentos diagonais, embora num número mais reduzido de casos (cerca de um quinto da totalidade das páginas); ii) composição das unidades visuais segundo uma grelha ortogonal, organizadas esquematicamente em torno de um eixo de simetria vertical central (exceptuando-se as páginas 8 e 20), privilegiando a manutenção do mesmo corpo de letra (com variações nas páginas 15, 20, 21, 29 e 30) e o preenchimento de mais de metade da página com mancha textual (com o espaço vazio a ganhar protagonismo apenas nas páginas 20, 28 e 31); iii) ocupação da largura da página com dois alinhamentos verticais de blocos textuais paralelos (excluindo-se as páginas 7, 11, 20 e 30), cuja separação é ultrapassada pontualmente por elementos que confirmam uma ligação horizontal entre versos de blocos distintos, como a inclusão de palavras ou parêntesis, propondo uma construção sintática que suspende o intervalo entre unidades visuais; iv) interrupção da continuidade vertical de cada página, através da interposição de espaços vazios, de novos alinhamentos verticais e de diferentes tipos de unidades visuais.

Esta função de interrupção, referida nos dois últimos lugares do elenco do parágrafo anterior, pode também ser encontrada noutras estratégias utilizadas por António Aragão, nomeadamente, à escala da palavra (p.e. através da realização de alterações, tais como a introdução de maiúsculas, de novos caracteres, de parêntesis e de sinais de exclamação, assim como a manipulação de espaçamentos e translineações – resultando em procedimentos como o calembur e as palavras-valise), da frase (p.e. através da compatibilização entre sintaxes discursivas e sintaxes espaciais, resolvendo

omissões discursivas ou de pontuação – como pontos e vírgulas – com mudanças de linha e inclusão de espaços em branco), da unidade textual (p.e. através da mudança de orientação do texto e do corpo da letra) e da modelação da mancha gráfica na página (p.e. através de posicionamentos excêntricos das unidades visuais e da introdução de alguma desigualdade na configuração das silhuetas gráficas com uma retícula ortogonal comum, nomeadamente no que diz respeito à extensão dos versos).

Assim, em “Roma nce de Iza Mor F Ismo” variam disposições destas unidades visuais que têm como base uma configuração ocupada por mancha textual em mais de metade da superfície de cada página, composta de acordo com uma grelha ortogonal, de densidade regular, onde prevalece a leitura de uma ou duas colunas de texto, organizadas esquematicamente ao longo de um eixo de simetria vertical. Esta solução contrasta com a disposição constelar utilizada por Mallarmé no poema *Un Coup de Dés*, que liberta o verso do alinhamento vertical contínuo à esquerda e favorece o estabelecimento de eixos de leitura diagonais, utilizando a dupla página e a rarefacção textual como matrizes compositivas. No que diz respeito à articulação visual entre páginas, a prevalência de um eixo de simetria vertical em cada página isolada da obra de Aragão em estudo permite vários tipos de ordenação sequencial de colunas de texto, tal como poderia acontecer em páginas de um jornal sem imagens nem títulos destacados num corpo de letra maior. Ao contrário do que acontece no caso do poema de Mallarmé, concebido para valorizar uma unidade compositiva em cada uma das suas onze duplas páginas, a possibilidade de observação em simultâneo de várias páginas dos trípticos do “Roma nce de Iza Mor F Ismo” não pretende tornar evidente uma lógica de combinações visuais preferenciais, cuja leitura unitária dependa da situação contígua.

Apesar deste distanciamento entre *Un Coup de Dés* e a obra de António Aragão em estudo, parece, no entanto, que o poeta português pretende explorar a demonstração de uma estratégia subversiva semelhante àquela utilizada pelo artista Marcel Broodthaers no seu trabalho sobre o mesmo poema de Mallarmé. Ou seja, ao estabelecer uma ligação horizontal entre versos de blocos textuais paralelos, António Aragão demonstra também a inexistência de uma espacialidade própria para as palavras, dado que a sua composição gráfica pretere uma convenção de leitura estrófica para os referidos blocos textuais em favor de uma sequência de palavras característica

de um texto em prosa. Assim, pode-se pensar que Mallarmé põe em evidência uma nova forma textual que muda o modo de ver os pressupostos da leitura, e Broodthaers e Aragão põem em evidência novos pressupostos da leitura que mudam o modo de ver as formas textuais.

No que diz respeito ao estabelecimento de relações icônicas entre a disposição visual do texto e propostas de construção semânticas, ensaiam-se, de seguida, duas hipóteses de viabilização estrutural patentes no “Romance de Iza Mor Fismo” obtidas através de: i) cruzamento entre a proposta de subversão estrófica e a definição do termo romance, contido no título; ii) cruzamento entre a matriz compositiva de uma página de jornal e um discurso poético.

Relativamente à primeira hipótese, destaca-se a abrangência do termo romance, que cobre uma ampla tradição literária, implicando tanto formas poéticas em verso como textos em prosa. Ora, no exemplo de Aragão em estudo, o modo de compatibilizar a disposição gráfica estrófica com a convenção de leitura da prosa permite experimentar uma síntese visual de formas textuais do romance. Ou seja, o termo romance oferece uma base estrutural para a exploração do conceito de isomorfismo, estabelecendo uma estratégia para a abordagem material e visual do texto que permite, como afirma Melo e Castro, “denotar a equivalência (...) entre o estrato conceptual e o estrato tipográfico” (Castro E. M., 1987, p. 101).

Por sua vez, a segunda hipótese de relação icônica poderá ser pensada como complemento à obra “Poesia Encontrada” que António Aragão também publica neste primeiro caderno antológico de *Poesia Experimental*, se se considerar que o “Romance de Iza Mor Fismo” substitui a exploração do potencial poético dos títulos dos jornais patente em “Poesia Encontrada” pela utilização da organização dos blocos textuais característica da matriz compositiva de um jornal como critério para a estruturação do discurso poético. Deste modo, António Aragão parece substituir a possibilidade de construir discursos poéticos com fragmentos textuais encontrados nas páginas dos jornais pela possibilidade de construir páginas de jornal com um discurso poético.

Observa-se ainda que o desenvolvimento textual dos elementos temáticos e programáticos sintetizados no título do “Romance de Iza Mor Fismo” decorre de acordo com a conjugação de dois movimentos, um de natureza determinada, repetitiva e

cumulativa, e outro com carácter descontínuo, irregular e aberto, resultando no que Melo e Castro designou como “um discurso que a cada passo se perde e se reencontra com outros subdiscursos ou sobrediscursos” (1995, p. 174).

Assim, nesta construção discursiva não linear, com pendor lírico surrealizante, que explora a ambiguidade do texto até à sua ininteligibilidade sem comprometer completamente a sua descodificação, o sujeito poético dedica-se em grande parte à descrição e interpelação da personagem feminina Iza, que encontra em espaços da capital italiana, tais como o “Trastevere” (p. 12) e “via della Giuliana/ à via Nazio(a)nale no cinema/ Ri alto” (p. 20), ou em lugares mais recônditos como “Li-An-Pum na zona periférica” (p. 15), em tempos vagos com referências específicas – “então chegarei a Li-An-Pum (num sábado)” (p. 21), “o rosto desenhado/ do que ainda mudo em 1963” (p. 22).

Ao longo de “Romance de Iza Mor Fismo”, repetem-se também outros motivos temáticos e construções frásicas, ainda que variem as respectivas formulações textuais e/ou as disposições espaciais, destacando-se os seguintes exemplos: i) o “morto-azul” (pp. 7, 9, 16 e 23); ii) a “margem metralhada da cidade” (pp. 11, 13); iii) o “cal(c)ado sítio/ da ima(r)ginação com Iza parada na pele” (p. 14) ou “cal(c)ada geografia” (p. 31); iv) “para ti para nós para aquilo que em especial/ se sacrifica e horror Iza/ para Li-An-Pum na zona periférica” (pp. 13, 17, 26); v) “às vezes” (pp. 7, 9, 20, 22, 23, 24, 28); vi) “o que vier é” (pp. 8, 9).

É também possível encontrar no próprio texto alusões às evidências materiais das repetições acumuladas e da complexidade inerente ao processo de interpretação por parte do leitor – implicando este último na reinvenção da leitura defendida por Ana Hatherly –, nomeadamente nos seguintes trechos: i) “julgo já ter falado disto/ (repetimos tantas vezes/ Iza as mesmas coisas!)” (p. 20); ii) “cada um é o que crê crescendo cada um confusa/ mente” (p. 10); iii) “nada estava perto nem se permitia mesmo/ o dizer/ contudo eu ia juntando as sílabas e formando/ a testa dum nome um ovo uma ladeira deitada/ o pequeno som dum país e procurava inventar o ir vento” (p. 14).

A caracterização de Iza mistura uma visão erotizada do corpo feminino com remissões para conceitos fundamentais do Experimentalismo valorizados por António

Aragão, no artigo “Intervenção e Movimento”, de 1965, tais como: i) a destruição dos símbolos – “(Iza era o seu nome!) assim/ toda par ida putre facta ar riscada/ impúdica magra de flores estagnada” (p. 11); ii) a emergência dos sinais como formas abertas – “Iza fabricada de noite vaga mente/ como uma falta com(et)ida/ na forma dela” (p. 12); iii) a combinatória – “de certo modo ela real Izava/ avulta mansa justa posição” (p. 15); iv) o serialismo – “Iza subitamente parava serial de mar a vilha” (p. 14); v) a notação musical – “(Iza camuflava-se semínima/ segredada no ventre cat alogado)” (p. 13); vi) a computação – “IZA ALOGA RITMOS BOI ANDO SINAL IZADA POR DETRÁS DA FAMÍLIA” (p. 30).

Numa outra referência a Iza que envolve a poesia electrónica produzida por computadores surge o único autor nomeado explicitamente por Aragão nesta obra, ou seja, o escritor modernista irlandês James Joyce: “(de Joyce à Izamaquia electrónica)” (p. 26). A importância deste autor para o “Romance de Iza Mor Fismo” está patente no recurso generalizado a várias estratégias joyceanas, tanto no âmbito vocabular, através da manipulação material com o calembur e as palavras-valise (já anteriormente mencionada a propósito da utilização da função de interrupção à escala da palavra, por parte de Aragão), como no âmbito da composição da obra, através da exploração sistemática da instabilidade formal e da ambiguidade semântica, que, segundo Umberto Eco, terá sido exemplarmente alcançada no livro *Finnegans Wake*, publicado em 1939 (1982, p. 61). Esta equiparação entre as possibilidades de criação estética de Joyce e da Poesia Electrónica fica mais clara quando Aragão afirma, no artigo anteriormente citado: “A proposta ilimitada que nos fornece Joyce no *Finnegans Wake* é verdadeiramente uma situação de movimento que ultrapassa de muito a dinâmica potencial” (1981e, p. 55).

Como tal, não deixa de ser curioso constatar que, em *Finnegans Wake*, o protagonista Humphrey Chimpden Earwicker, identificado pela sigla HCE, e a sua esposa Anna Livia Plurabelle, abreviada para ALP, têm uma filha cujos nomes variam entre Isa, Isabel, Isobel e Issy, e que é também considerada como a reencarnação juvenil de ALP. Além desta afinidade entre o nome das personagens de Joyce e de Aragão, as iniciais de ALP também estão presentes, por outra ordem, na designação da localidade periférica “Li-An-Pum” adoptada pelo poeta português.

Vale a pena ainda atentar nas apreciações realizadas por algumas figuras internacionais tutelares da Vanguarda e do experimentalismo acerca deste livro de

James Joyce. De acordo com as palavras de Haroldo de Campos, publicadas num texto datado de 1962:

No Finnegans abole-se o dualismo fundo-forma, em prol de uma dialética perene de conteúdo-e-contidente, de um omnipresente isomorfismo: se o entrecho é fluvial, nomes de rios se imbricam nos vocábulos, criando um circuito reversível de reflexos do nível temático ao nível formal (Campos & Campos, 1971, p. 22).

Ou seja, para o poeta concreto brasileiro, *Finnegans Wake* é o romance do isomorfismo. Por sua vez, Umberto Eco, no seu ensaio sobre Joyce que integra a primeira edição italiana de *Obra Aberta*, também datada de 1962, afirma:

The Wake is thus a universe dominated by "isotropy," in the sense that in an appropriate system of coordinates, no single coordinate appears privileged to an observer looking in different directions. In such a system the universe appears identical in all directions and therefore isotropic. This universe is also "homogenous" in the following respect: given observers posted at different points in the universe who describe its history through diverse but suitably chosen systems of coordinates, the contents of these histories will be identical, making it impossible to distinguish one place from another (1982, p. 76).

Ou seja, *Finnegans Wake*, quando convoca conceitos que têm em comum o prefixo “iso”, suscita variações sobre uma noção oposta ao seu “repertório inesgotável de invenções” (Campos & Campos, 1971, p. 18), que reflectem sobre a igualdade, tanto no que diz respeito à forma (isomorfismo), como à maneira ou às propriedades (isotropia).

Esta constatação reforça a importância que o título adquire na obra de António Aragão em análise, enquanto síntese das matrizes programáticas e temáticas subjacentes ao desenvolvimento do texto, num processo que se reconhece ser também de implicação mútua. Com efeito, o isomorfismo, por exemplo, pode ser simultaneamente entendido como programa e tema, assim como sucede com referência a Joyce, na medida em que, por um lado, as estratégias de manipulação

vocabular joyceanas são utilizadas na geração do texto de Aragão e, por outro, a personagem central da obra de Aragão tem o nome Iza em comum com uma personagem de *Finnegans Wake*. Nota-se ainda que esta situação de indistinção contrasta com a clara diferenciação entre tema e programa patente nos restantes textos de António Aragão incluídos no primeiro caderno antológico de Poesia Experimental, como se verá de seguida.

“POEMA FRAGMENTÁRIO”

Assim, é oportuno relembrar que a obra intitulada “Poema Fragmentário”¹⁵⁴ surge na separata juntamente com “Romance de Iza Mor Fismo”, ainda que ocupe apenas as três páginas do último tríptico. No espaço reservado à epígrafe, que se situa na página de abertura deste poema, entre o título e o primeiro bloco textual, inscreve-se o programa, em itálico, nos seguintes termos: “podem ler-se os três espaços gráficos/separadamente ou em conjunto./ usando apenas as palavras mais negras/obtem-se ainda uma outra leitura”. Ou seja, a indicação programática explicita que o modo de ler o texto oscila entre dar prioridade à individualização das partes ou dar prioridade à imposição do todo, sendo que a divisão em partes pode seguir dois critérios gráficos, estabelecidos pela delimitação das páginas e pela diferenciação de espessuras do traço manuscrito.

Esta relação entre as partes e o todo está também implícita no título “Poema Fragmentário”, assim como no carácter que o poema adquire no contexto da publicação, uma vez que, por um lado, a integração numa separata sublinha uma independência estrutural em relação ao conjunto, e, por outro, a ocupação de apenas três páginas do tríptico, que alberga também as duas últimas páginas de “Romance de Iza Mor Fismo”, acentua a condição fraccionária deste poema mais curto. O convívio entre os dois poemas é facilitado porque o tríptico com dobra em Z permite iniciar de igual forma a leitura do desdobrável em qualquer dos extremos, sem prejuízo para o sistema de abertura do suporte. Ao adequar a disposição do “Poema Fragmentário” a

¹⁵⁴ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-separata-poesia-experimental-1/#more-3088>

esta especificidade do desdobrável, António Aragão clarifica a percepção da autonomia deste texto subvertendo simultaneamente o seu posicionamento residual.

Como já foi dito, a condição fragmentária atravessa os três trabalhos de António Aragão contidos neste primeiro caderno antológico, sendo corroborada no caso de “Poema Fragmentário” pelos elementos acima referidos. No entanto, um exercício comparativo entre estes trabalhos permite detectar em “Poema Fragmentário” aspectos que problematizam os termos que compõem o título desta obra.

Para o efeito, vale a pena recuperar as características gráficas da página-tipo em “Romance de Iza Mor Fismo”, recordando-se que é composta por uma mancha textual que ocupa mais de metade da superfície de página, com uma ou duas colunas de texto dispostas ao longo de um eixo de simetria vertical, subdividindo-se maioritariamente em blocos textuais diversos que remetem para a configuração estrófica e que exploram os espaços vazios entre os caracteres e entre as palavras situados no mesmo alinhamento horizontal.

Assim, em “Romance de Iza Mor Fismo”, António Aragão trabalha visualmente uma ideia de fragmentação através de variações nos blocos textuais – no que diz respeito à sua configuração, disposição e combinação com segmentos horizontais e diagonais – e da modelação das palavras introduzindo espaços vazios. É precisamente esta estratégia fragmentária que permite obter várias possibilidades combinatórias de leitura.

Ora, no caso de “Poema Fragmentário”, e ao contrário do exemplo anterior, a mancha gráfica revela maior uniformidade e densidade porque apresenta apenas um bloco textual por página, com várias características que se mantêm ao longo da obra, nomeadamente, a escrita cursiva, as duas espessuras de traço, o tamanho de letra, o conjunto de onze linhas, o alinhamento justificado e o posicionamento na página. O único aspecto que não cumpre esta rigidez compositiva diz respeito à largura do referido bloco textual, uma vez que o primeiro bloco que surge no poema ocupa sensivelmente metade da largura dos dois restantes, sem, no entanto, comprometer a vontade de regularização gráfica constitutiva desta obra.

Para reforço da densidade da mancha gráfica contribui a restrição da altura do texto a um quarto da página e a compactação dos seus vazios internos, tanto entre as linhas como entre as letras, constatando-se que a diminuição do espaçamento entre letras é favorecida pela continuidade do traço da escrita cursiva.

Deste modo, o “Poema Fragmentário” parece contestar graficamente a ideia de fragmentação desenvolvida em “Romance de Iza Mor Fismo”, substituindo uma leitura combinatória que explora as possibilidades de agrupar vários elementos visualmente autônomos por uma leitura alternada que procura entender cada bloco textual como uma composição visual de elementos dependentes, que não são percebidos em simultâneo, à semelhança do que acontece numa relação reversível entre figura e fundo, de que é exemplo a taça de Rubin. Ou seja, “Poema Fragmentário” também convoca a teoria da *Gestalt*, tal como “Romance de Iza Mor Fismo”, dedicando-se, no entanto, à investigação das relações visuais entre figura e fundo, através de um exercício que aprofunda o contraste entre o que há de específico na percepção da palavra e o que há de específico na percepção da imagem.

O exemplo da taça de Rubin demonstra que a alternância entre figura e fundo produz duas imagens distintas, a referida taça e dois rostos de perfil, que são inseparáveis e não podem ser percebidos em simultâneo, uma vez que a opção pela visualização de uma das imagens implica a omissão da outra. Como tal, a representação da taça de Rubin não é fragmentável nem produz uma terceira figura estável que resulte da fusão dessas duas imagens distintas.

Por sua vez, a configuração de “Poema Fragmentário” tira partido dessa possibilidade de destacar apenas uma parte da mancha textual de acordo com um critério de semelhança gráfica, o que no caso em estudo diz respeito à espessura do traço manuscrito. No entanto, este exercício de leitura alternada da mancha textual exige também um movimento sequencial linear de decodificação verbal que se sobrepõe à coesão visual entre figura e fundo. Por um lado, a especificidade verbal desta obra permite que cada bloco textual seja materialmente decomposto em várias possibilidades de leitura, resultando em textos que poderiam assumir configurações independentes sem prejuízo para a decifração do seu conteúdo, como acontece nos poemas de Ana Hatherly que exploram a escrita lacunar, de que é exemplo “Meta-

Leitura”. Por outro lado, a especificidade visual da obra de António Aragão em estudo permite utilizar a dependência entre figura e fundo para conjugar percepções gráficas distintas na mesma mancha textual, implicando a suspensão da simultaneidade das várias versões no momento em que o leitor se compromete com a descodificação de uma dessas opções.

Com o mesmo objectivo das experiências de escrita lacunar de Ana Hatherly, que pretendem testar a relação entre a integridade funcional de um texto poético e a autonomia dos seus elementos (Hatherly, 2001, p. 236), António Aragão propõe também um exercício de rasura, recorrendo, no entanto, a uma estratégia visual que não dispensa a visibilidade simultânea do cheio.

Transferindo a reflexão suscitada pelo título para o termo “poema”, constata-se que em “Poema Fragmentário” se mantém uma construção discursiva lírica não linear, de um sujeito poético que se dirige a um tu, à semelhança do que existe em “Romance de Iza Mor Fismo”. No que diz respeito às diferenças detectadas na comparação com a obra citada, vale a pena referir a implicação do leitor na autoria do texto, nomeadamente no momento da assinatura situada no final do poema, e a ausência de quaisquer referências concretas que possibilitem nomear personagens, lugares ou tempos. Por sua vez, a disposição da mancha gráfica da obra em estudo obriga a examinar a especificidade da sua relação com a forma literária enunciada no título, tal como sucede em “Romance de Iza Mor Fismo”, questionando de que modo configurações estróficas, verso livre e texto em prosa são compatibilizados com as definições de poema e de romance.

António Aragão parece explorar nestas duas obras uma abordagem subversiva dos formatos suscitados pelas definições de poema e de romance, sendo possível encontrar reciprocidades entre as características gráficas de um texto e o título do outro. Ou seja, a página-tipo de “Romance de Iza Mor Fismo” apresenta também a configuração de um poema fragmentário, assim como a página-tipo de “Poema Fragmentário” recorre também à configuração de um texto em prosa, recuperando aspectos do formato actual da mancha gráfica de um romance.

Neste diálogo entra também um terceiro livro intitulado *Um Buraco na Boca*, de 1971, que exhibe na capa a designação de romance. Ao procurar estratégias comuns

entre esta publicação e o restante trabalho literário de António Aragão, Bruno Ministro identifica as afinidades fundamentais entre as três obras assinaladas. Sobre a utilização da mesma solução de diferenciação tipográfica em “Poema Fragmentário” e em *Um Buraco na Boca*, intercalando um segmento textual com caracteres em corpo redondo e outro com caracteres em negrito, o investigador explicita de que modo esse procedimento desempenha funções distintas:

Se em Um buraco na boca esta formatação serve para marcar a oralidade, enquadrando as falas e os diálogos dos personagens, em “Poema fragmentário” serve para fraccionar o discurso, criando um subtexto dentro do texto e tentando, assim, fazer com que o leitor explore novos níveis de sentido (2015c, pp. 90-91).

Por sua vez, num exercício comparativo entre “Romance de Iza Mor Fismo” e *Um Buraco na Boca*, Bruno Ministro destaca o modo como as disposições textuais determinam a percepção das compatibilidades entre prosa e verso:

“Romance de Iza Mor Fismo” e Um buraco na boca têm de semelhante o facto de ambos se apresentarem numa configuração visualmente afim da prosa mas que não segue as convenções específicas daquela forma. O “Romance” é bem mais radical neste aspecto uma vez que nele está mais patente a aproximação da frase à forma e função do verso (2015c, p. 90).

Ou seja, “Romance de Iza Mor Fismo” tem em comum com *Um Buraco na Boca* a designação de romance, embora a configuração estrófica do primeiro se assemelhe a um poema fragmentário. Por sua vez, a obra intitulada “Poema Fragmentário” recorre à configuração gráfica de *Um Buraco na Boca*, apesar de António Aragão classificar esta última publicação como um romance.

“POESIA ENCONTRADA”

Sobre o trabalho de António Aragão que integra o corpo principal do primeiro caderno antológico de *Poesia Experimental*, é importante começar por observar o modo

como os elementos que compõem “Poesia Encontrada”¹⁵⁵ são dispostos ao longo das seis páginas de um desdobrável, constatando-se que existem duas páginas com dois textos teóricos (pp. 37 e 42), duas páginas com dois poemas encontrados, que dizem respeito a duas colagens realizadas com recortes de títulos de jornais colocados sobre um fundo negro (pp. 39 e 41), uma página com dois poemas textuais encimados por uma epígrafe – “duas leituras respectivamente elaboradas sobre dois ‘poemas encontrados’” – (p. 38) e, por fim, uma página com uma área diminuta na base ocupada por signos manuscritos e fragmentos de imprensa com letras que formam palavras incompletas (p. 40). Tendo em conta que os trípticos do primeiro caderno recorrem à dobra em Z, é curioso verificar que a sequencialização das páginas apenas permite ver em simultâneo a colagem e o seu respectivo poema textual se o desdobrável utilizar uma dobra em U.

Os dois textos teóricos manifestam vocações distintas: o primeiro, aquele que inaugura este tríptico, apresenta um carácter mais programático, explicando os objectivos e procedimentos utilizados em “Poesia Encontrada”, e o segundo, aquele que encerra esta obra, explicita um inventário de referências estéticas, artísticas e literárias, desde a Antiguidade Clássica ao século XX, que justificam a abordagem experimental adoptada por António Aragão. No que diz respeito à articulação física destes dois textos teóricos, a hipotética dobra em U do tríptico permite manter uma continuidade visual e uma coerência performativa nesta obra, uma vez que, deste modo, fornece ao leitor previamente todas as instruções sobre os elementos poéticos que se encontram no interior do desdobrável.

Ponderando os contributos dos autores enunciados por António Aragão, destaca-se a afinidade material existente entre as duas colagens de “Poesia Encontrada” e os *Cronogrammi* de Nanni Balestrini, assinalada por Adriano Spatola no livro de ensaios intitulado *Verso la Poesia Totale*, cuja primeira edição data de 1969 (1978, p. 101). Esta afinidade é particularmente evidente nos *Cronogrammi* que foram expostos pela primeira vez em 1961 na Libreria Ferro Di Cavalo, em Roma, e posteriormente incluídos na antologia *Come Si Agisce* (1963), num capítulo dedicado à Poesia Concreta (Lorenzini, 2015, p. 13) que compreende cinco exemplares, apresentados na seguinte

¹⁵⁵ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragaopoesia-experimental-1/>

ordem: “Non Serve”, “È Tutto Pronto”, “Contro il Pericolo”, “Un Grande Vuoto” e “Per una Soluzione”¹⁵⁶.

Antes de aprofundar as relações entre os trabalhos de Aragão e Balestrini, é oportuno referir uma série de colagens realizadas por Eugenio Miccini, um dos fundadores do *Gruppo 70* e da *Poesia Visiva*, com ligações ao *Gruppo 63*, uma vez que estas obras também recorrem a recortes de imprensa e adoptam a designação *Poesia Trovata*, que significa “poesia encontrada”. Há exemplares desta série feitos entre as décadas de 1960 e 1980, com base em vários periódicos italianos (p.e. *La Nazione*, *La Repubblica*, *Corriere Della Sera*, *L'Espresso*, *L'Arena di Verona*, *Lotta Continua*, *Eva*, *Vogue*, *Amica*, *Penthouse*), espanhóis (p.e. *Hoja de Lunes de Valencia*, *ABC Sevilla*), francófonos (p.e. *Le Soir*, *Le Figaro*, *Libération*, *La Suisse*, *Magazine Littéraire*) e anglófonos (p.e. *Daily Mirror*, *The Times*), que, por sua vez, veiculam informação com natureza distinta, desde conteúdos generalistas de órgãos noticiosos nacionais e regionais, passando pela imprensa especializada de carácter literário ou político, sem esquecer as revistas dirigidas ao público feminino ou masculino¹⁵⁷. Cada trabalho de *Poesia Trovata* inclui o cabeçalho que identifica um periódico, assim como um carimbo que assinala a pertença à referida série, sendo constituído também por fragmentos de texto e de imagens fotográficas que reinventam os discursos e as configurações gráficas das páginas de imprensa.

Como se verá de seguida, tanto os critérios materiais compositivos utilizados nas colagens da *Poesia Trovata* como a interpelação directa a órgãos informativos específicos não têm paralelo na “Poesia Encontrada” de Aragão, nem nos *Cronogrammi* de Balestrini. Talvez para compreender melhor aquilo que distingue este trabalho de Miccini seja necessário atentar na designação proposta por Henry Martin para esta série, substituindo o termo *trovata* por *salvate*, que significa “salva” ou “gravada” (Martin, 1991, p. 118). Entendendo o exercício de Miccini como um gesto de preservação, fica mais clara a ideia de uma poesia que deseja conservar as marcas do seu lugar de origem, ou seja, a página do jornal onde foi encontrada.

¹⁵⁶ V. Anexos, Fig. 57 a 63, pp. lxiii-lxvi.

¹⁵⁷ V. Anexos, Fig. 64 a 68, pp. lxvii-lxx.

No que diz respeito ao percurso do poeta Nanni Balestrini, a sua relação com a colagem começa com o procedimento fixado pelos cronogramas, composto por recortes de títulos de jornal aplicados sobre cartão negro ou branco, que o poeta italiano desenvolveu ao longo da sua obra visual, uma vez que se trata de uma das suas formas de colagem preferenciais (Balestrini, 2010, p. 13). Em termos comparativos, não se regista uma utilização tão extensa deste tipo de colagem no trabalho de António Aragão. No conjunto das publicações poéticas individuais deste autor português, apenas se encontram dois exemplos no livro *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968), que, além de evidenciarem afinidades técnicas e conceptuais com as colagens do primeiro caderno antológico de Poesia Experimental, recorrem à designação “P(r)o(bl)emas Encontrados em Jornais”. Por sua vez, no que diz respeito à participação em exposições, assinala-se a mostra colectiva *Visopoemas* (1965), onde são apresentadas obras que António Aragão também enquadra na categoria dos “Poemas Encontrados” e que datam de 1963 (Preto, 2005, pp. 82-84, Anexos).

Todavia, no mesmo ano das primeiras colagens, ou seja, em 1961, Nanni Balestrini também envereda pela Poesia Electrónica, produzida com o auxílio de um computador IBM, cujos resultados foram publicados pela primeira vez no ano seguinte, sob a designação “Tape Mark I”, no *Almanacco Letterario Bompiani*, (Balestrini, 2015, p. 225), sendo precisamente estas experiências cibernéticas e combinatórias que surgem nas referências feitas por António Aragão ao trabalho do poeta italiano, tanto a que consta no primeiro caderno antológico de Poesia Experimental de 1964, como outra ocorrida anteriormente no artigo “A Arte como ‘Campo de Possibilidades’” de 1963.

Sobre os cronogramas balestrinianos de 1961, é necessário começar por chamar a atenção para a existência de diferenças materiais entre as colagens expostas e a sua reprodução no livro *Come Si Agisce*. Assim, nos originais colados, distingue-se o papel claro dos vários recortes rectangulares de jornal com palavras impressas a negro, que se encontram fixados a uma base negra em cartão, enquanto na versão publicada já não são perceptíveis os limites dos recortes de jornal, mas apenas as mesmas palavras inscritas com a mesma disposição sobre um fundo completamente branco. Em termos gerais, os núcleos lexicais destes cronogramas reúnem uma grande diversidade e densidade de caracteres tipográficos, tanto no que diz respeito ao desenho como ao

corpo da letra, organizando-se de acordo com alinhamentos maioritariamente horizontais e tirando partido de critérios visuais para estabelecer associações entre fragmentos dispersos, nomeadamente, o posicionamento fraccionado de um excerto textual homogéneo, ao longo da mancha de recortes.

As duas colagens que António Aragão inclui em “Poesia Encontrada” utilizam o mesmo procedimento dos cronogramas balestrinianos, misturando a percepção do fundo negro da versão original colada com o esbatimento dos limites dos recortes de jornal da versão publicada. Conceptualmente estes trabalhos dos dois poetas têm ainda em comum a explicitação de uma relação com o tempo. Nos textos teóricos de “Poesia Encontrada”, Aragão ressalta a ligação desta sua obra poética à “própria realidade quotidiana”, explicando que, por ser “tirada do dia a dia de todos os dias, achega-se ao viver ajustado do tempo”. Por sua vez, Balestrini, ao atribuir a designação de cronograma às suas colagens, revela também o intuito de representar graficamente um tempo através da linguagem. A concretização deste intuito é reiterada por Gillo Dorfles no texto que acompanha a exposição dos cronogramas de 1961, uma vez que nele o filósofo italiano considera que as colagens de Balestrini mostram uma arte construída com os fragmentos autênticos do seu tempo (Dorfles, 2006, p. 54). Todavia, Balestrini defende um posicionamento contra o historicismo, ou seja, o poeta põe em causa a continuidade histórica oferecendo a hipótese de construir muitas narrativas com os fragmentos de um determinado tempo (Minciacchi, 2016, p. 421).

Este acto de oposição é constitutivo do programa estético balestriniano, tal como o demonstra um texto de 1960 que se intitula precisamente “Linguaggio e Opposizione”. Entre as várias proposições sobre a experiência de leitura que o poeta italiano apresenta neste texto, destaca-se aquela que melhor se relaciona com os cronogramas e que diz respeito à pretensão de provocar nós e encontros inéditos e desconcertantes que façam da poesia um chicote para o cérebro do leitor, dado que este se encontra num quotidiano imerso em lugares-comuns e repetições (Balestrini, 2015, pp. 398-399)¹⁵⁸. Por sua vez, esta poesia como oposição, nos termos de Balestrini,

¹⁵⁸ “Si tratta di un atteggiamento volto a sollecitare queste proprietà, le cariche intrinseche ed estrinseche del linguaggio, e a provocare quei nodi e quegli incontri inediti e sconcertanti che possono fare della poesia una vera frusta per il cervello del lettore, che quotidianamente annaspa immerso fino alla fronte nel luogo comune e nella ripetizione” (Balestrini, 2015, pp. 398-399).

é secundada por António Aragão num texto de 1965, que defende “antes o encontro com o desordenado, num conflito sem génese nem juízo final, para atingir o risco de estarmos livres mesmo no discurso do desentendimento”, ou seja, a “poesia-contra, poesia-recusa-que-acusa” (1981b, p. 39).

Prosseguindo com o exercício comparativo entre as colagens de Aragão e Balestrini, é importante destacar algumas variações nos aspectos relacionados com a materialidade. No que diz respeito ao formato do suporte, os cronogramas de 1961, na versão original colada, optam por uma base rectangular orientada horizontalmente, enquanto as colagens de “Poesia Encontrada” tiram partido da verticalidade da página. Quanto à densidade e alinhamento dos fragmentos textuais, constata-se que Balestrini privilegia a concentração do texto num só núcleo que ocupa a centralidade do suporte, com uma silhueta aproximadamente elíptica, assumindo também a linearidade horizontal do texto e o limite retilíneo dos recortes periféricos. Por sua vez, Aragão prefere a dispersão das palavras pelo suporte, utilizando até vários aglomerados de palavras no caso da colagem da página 39, que poderia ser designada por “O Segredo do Que Seja”, verificando-se também ensaios de mudanças na orientação do texto, nomeadamente na colagem da página 41, cujo título poderia ser “Revela-se em o Amor Todas as Coisas”. Sobre o tratamento do suporte, nos trabalhos de António Aragão nota-se pouca definição na linha de cesura dos fragmentos limítrofes, o que leva a pensar que o fundo negro terá sido obtido através de pintura posterior à colagem.

Sobre a natureza da escolha dos significantes que compõem as colagens, os cronogramas de Balestrini manifestam convergências temáticas que são menos evidentes nas duas colagens de Aragão incluídas em “Poesia Encontrada”. Para o crítico de arte Bruno Corà, estas colagens iniciais com recortes de imprensa de Balestrini reflectem as problemáticas da vida colectiva do seu tempo, como a guerra fria, o *boom* económico, a alienação social e individual e a situação paradoxal italiana entre a pobreza do pós-guerra e o acesso ao bem-estar (2010, p. 10).

Estas linhas de leitura temáticas sugeridas por Bruno Corà permitem articular os fragmentos que compõem cada colagem, assim como o conjunto dos cinco cronogramas, observando-se que os títulos atribuídos por Balestrini também ajudam a eleger critérios interpretativos, dando protagonismo a fragmentos textuais que se

encontram nas colagens e não coincidem necessariamente com aqueles que têm os caracteres tipográficos com a maior dimensão.

Como tal, identifica-se, por exemplo, nos cronogramas “Non Serve”¹⁵⁹ e “Un Grande Vuoto”¹⁶⁰ expressões que manifestam incerteza, impossibilidade e angústia, enquanto nos cronogramas “È Tutto Pronto”¹⁶¹ e “Contra Il Pericolo”¹⁶² se intensifica a ideia de ameaça armada, sobretudo na última colagem mencionada, onde se recorre tanto à repetição de vocábulos bélicos (como, por exemplo: bomba, guerra, míssil, risco e radioactiva), como à desconstrução progressiva de uma palavra que corresponde à aceção de medo, suprimindo alguns caracteres (p.e. “la paura” origina também “la pa”, “la pura” e “aura”). Por fim, no cronograma intitulado “Per una Soluzione”¹⁶³ surgem frases feitas que são frequentes nos discursos que abordam conflitos ou problemas.

No caso de “Poesia Encontrada”, António Aragão dispensa estratégias de repetição, como já foi dito, optando por uma grande diversidade vocabular e temática, em excertos com poucas palavras, o que torna mais inacessível o título jornalístico que está na origem de cada fragmento, assim como o seu eventual contexto e impacto mediático. Com efeito, parece ser mais fácil encontrar nestes recortes características da voz lírica e do programa poético de António Aragão, cultivando o já citado “encontro com o desordenado”, do que a especificidade discursiva da imprensa, uma vez que uma eventual chave para a multiplicidade de proveniências do texto é sobretudo oferecida materialmente, através da variedade tipográfica.

Ainda assim, o olhar crítico que Balestrini lança nos seus cronogramas sobre as problemáticas do seu tempo parece encontrar uma versão ténue na colagem de António Aragão na página 41, cujo título poderia ser “Revela-se em o Amor Todas as Coisas”, destacando-se, de seguida, uma sequência possível de expressões que evidenciam a aplicação de uma estratégia de disrupção discursiva a um potencial conteúdo social e político: “desenvolvendo até ao extremo futuro ~~absolutamente~~ certo extremamente evoluído continua a funcionar perfeitamente dum óptimo flagelo morto o presente nas

¹⁵⁹ V. Anexos, Fig. 57, p. lxiii.

¹⁶⁰ V. Anexos, Fig. 61, p. lxv.

¹⁶¹ V. Anexos, Fig. 58, p. lxiii.

¹⁶² V. Anexos, Fig. 59 a 60, p. lxiv.

¹⁶³ V. Anexos, Fig. 62 a 63, p. lxvi.

melhores condições”; “om poder de que lhes assegura não falam não escrevem não respondem”; “mais a crise televisonada directamente em dizer no mundo”; “e ser obrigado a actos por acções que nós respondemos não apenas por urgência mas o que seguirá fala uma política com armas para mexer”. É curioso que, na última citação, se distingam as palavras *política* e *armas* entre colagens e riscos. Ou seja, ao abrir a possibilidade de remissão para o gesto censório do Estado Novo que condiciona e reprime o discurso dos escritores portugueses, o poeta acaba por utilizar o mesmo procedimento para falar da violência, esvaziando a autoridade desse traço que valida os discursos da imprensa, através da exposição subversiva da rasura. Na colagem “O Segredo do Que Seja” também é utilizado um fragmento que convoca directamente a violência armada uma vez que contém o termo guerra, verificando-se que esta palavra não é incluída na composição poética correspondente. A sintonia entre uma abordagem literária transgressiva e o questionamento explícito dos poderes instituídos só se torna mais imediata e ampla na obra publicada de António Aragão depois da Revolução de 1974.

Sobre a utilização da rasura nas colagens, só António Aragão opta pela visibilidade do traço correspondente a este procedimento, uma vez que Balestrini apresenta apenas os resultados da sua aplicação, como acontece no cronograma “Contra Il Pericolo”, através da já referida desconstrução vocabular progressiva. Por outro lado, a adição de palavras manuscritas¹⁶⁴ que Aragão leva a cabo na colagem “Revela-se em o Amor Todas as Coisas” também poderá ser incluída dentro desta estratégia da visibilidade do traço utilizada pelo poeta português para acrescentar novas leituras. Curiosamente nesta última colagem citada identificam-se ligações a obras posteriores de António Aragão através do uso da rasura, tanto como estratégia visual, que remete para os excertos textuais riscados de “Mirakaum” (1965), *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968) e *Metanemas* (1981), como enquanto jogo de palavras, que

¹⁶⁴ Num artigo sobre a tradução dos “Poemas Encontrados” de António Aragão, Elsa Freitas considera que estes “cortes, acrescentos e comentários [...] se assemelham a apontamentos ou correcções a lápis sobre o texto impresso, assumindo assim a forma de uma revisão tipográfica. Esta intervenção, por vezes, implica alterações de sentido profundas em relação ao texto original” (Costa & Freitas, 2008, p. 64).

convoca imediatamente o terceiro título do elenco anterior através do exemplo da palavra *proemas* que resulta da intervenção sobre a palavra *problemas*.

Entre a variedade de procedimentos experimentais que recorrem à visibilidade do traço para subverter o significado de elementos preexistentes encontra-se também a *cancellatura* do poeta italiano Emilio Isgrò, que consiste na ocultação total ou parcial de um texto com listas que contrastam com o fundo da página impressa, mantendo a configuração da mancha gráfica inicial. Um ano depois da primeira manifestação da *Poesia Visiva* italiana, em 1963, Emilio Isgrò realiza os primeiros exercícios de *cancellatura*, que têm por base intervenções em fragmentos de jornais, principiando assim uma vasta obra dedicada à exploração de várias possibilidades materiais e teóricas deste procedimento¹⁶⁵. A relevância da *cancellatura* para a presente investigação prende-se com a clarificação que introduz na percepção visual de outros recursos experimentais já analisados, distinguindo-se: i) da escrita lacunar de Ana Hatherly, uma vez que esta última suprime sequencialmente palavras num texto poético, reduzindo a densidade da mancha gráfica inicial e mantendo a possibilidade de regresso à versão integral; ii) da rasura utilizada por António Aragão, uma vez que esta última permite a coexistência na mesma página das hipóteses de leitura anteriores e posteriores ao traço subversivo; iii) da apropriação do poema mallarmeano *Un Coup de Dés* feita por Marcel Broodthaers, uma vez que este último exercício de ocultação separa o texto original da respectiva mancha gráfica, oferecendo as palavras do poeta francês no prefácio da publicação.

Por sua vez, quando se comparam os cronogramas de Balestrini e a “Poesia Encontrada” de Aragão com a *cancellatura* num fragmento de jornal realizada por Emilio Isgrò em 1964, a diversidade gráfica das vozes citadas nos dois tipos de colagens sugerem uma polifonia que contrasta com a revelação de outra voz única dentro do texto ocultado.

É importante trazer para esta reflexão uma recriação digital das colagens de António Aragão em referência, concebida por Rui Torres, Jared Tarbel e Nuno F. Ferreira,

¹⁶⁵ V. Anexos, Fig. 69, p. lxxi.

em 2006¹⁶⁶. Trata-se de um motor textual electrónico que produz infinitas combinações de elementos provenientes do original de Aragão e de alguns títulos de notícias de jornais online, fixados aleatoriamente a pedido do leitor, com disposições gráficas variadas. Ou seja, o leitor pode gerar colagens poéticas distintas em tempo real para registar sucessivamente a linguagem do presente, levando ao limite os pressupostos conceptuais dos cronogramas.

O aprofundamento das afinidades com as colagens de Balestrini citadas ocorre também em termos visuais, uma vez que esta recriação digital do trabalho de Aragão exhibe um suporte de formato rectangular com orientação horizontal, uma densidade compacta de caracteres tipográficos e um realce da horizontalidade dos alinhamentos textuais.

Simultaneamente, os poemas visuais gerados por este motor textual distanciam-se dos originais colados de ambos os poetas através dos seguintes aspectos: i) preenchimento da totalidade do fundo negro com caracteres brancos, diminuindo a presença do vazio; ii) supressão de quaisquer referências à diversidade material existente no suporte em papel, composto pelo branco do jornal e pelo negro da base em cartão; iii) uniformização do desenho das fontes tipográficas, eliminando a distinção identitária dos vários jornais utilizados. A ausência de indicadores visuais que explicitem a dupla condição do texto, como citação e como fragmento, privilegia a percepção de uma só voz com um discurso descontínuo, em detrimento da competição entre o reconhecimento dessa voz única e a incontornável heterogeneidade de outras vozes que se interrompem. Esta tendência para uniformizar a formatação do texto acaba por revelar um princípio de coesão gráfica que é sobretudo explorado nas composições poéticas em verso livre que resultam de “leituras” dessas colagens, salvaguardando as devidas diferenças no que diz respeito à configuração das manchas gráficas.

Sobre o impacto no leitor das diferenças materiais detectadas neste exercício comparativo entre versões analógicas e digitais de colagens textuais, vale a pena convocar as palavras de Manuel Portela:

¹⁶⁶ V. Anexos, Fig. 70, p. lxxii. Esta versão está disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/rui-torres-poemas-encontrados-releitura-antonio-aragao/>

E talvez esta seja uma das diferenças fundamentais entre o original de Aragão e a sua recriação digital: no primeiro a associação aleatória de palavras e expressões encontradas na imprensa contém, apesar de tudo, a marca da historicidade particular do sujeito que as “encontrou”; no segundo, a associação aleatória é gerada por um procedimento programado cuja historicidade parece alheia ao sujeito humano que activa a sua geração, como se o texto se constituísse, apesar de tudo, de uma forma independente da sua participação. E este constitui, com efeito, um dos aspectos difíceis de conceptualizar no que diz respeito à fenomenologia da hipermediação electrónica: a natureza semi-automática da geração de texto, ainda que sujeita a decisões que condicionem o seu desenrolar, parece oferecer o texto como espectáculo cinético, desligado da sua remediação interpretativa pelo/a leitor/a. [...] Neste aspecto, a recriação digital parece, por vezes, afastar-se de uma poética da leitura característica dos textos ideogramáticos e dos textos contendo colagens e montagens aleatórias, uma vez que a automatização diminui por vezes a auto-consciência da leitura (2009, pp. 51-52).

Nesta análise, é possível destacar três tipos de diferenças que resultam do recurso à geração automática para produzir a “Poesia Encontrada”: i) a primeira aborda a temporalidade do texto, referida como “marca da historicidade”; ii) a segunda envolve a subjectividade de quem “encontrou” o poema; iii) a terceira considera a participação do leitor, nomeadamente a sua “auto-consciência da leitura”.

Para compreender melhor as implicações destas diferenças, vale a pena explicitar que tanto as versões analógicas como as digitais podem ser sintetizadas através do mesmo modelo simplificado de produção, composto por três fases: i) definição do programa; ii) activação do processo; iii) leitura dos resultados. Tendo em conta que na versão analógica são apresentados ao leitor dois tipos de objectos, um que diz respeito às colagens e outro que se refere às composições poéticas resultantes da leitura dessas colagens, os primeiros objectos correspondem à execução consecutiva das duas primeiras fases de produção e os segundos objectos implicam a concretização de todas as fases do modelo. Ou seja, é através da disponibilização pública do mesmo

objecto físico, estático e permanente, passível de ser contemplado reiteradamente, que o leitor tem acesso à temporalidade da execução desse mesmo objecto, à versatilidade do seu programa, à subjectividade do poeta que participou em todas as fases da sua produção e à possibilidade de elaborar inúmeras leituras.

Por sua vez, a versão digital faz depender da decisão do leitor a execução do mecanismo virtual que gera as colagens textuais de um modo dinâmico, observando-se que qualquer um desses resultados transmite os mesmos princípios programáticos fixos. Ou seja, o foco do leitor é colocado na percepção da capacidade infinita e imediata desse mecanismo semi-automático produzir objectos textuais, que são apreciados individualmente apenas por quem os solicitou, tornando-se descartáveis porque a experiência da leitura se transforma em “espectáculo cinético”. Pelo contrário, nas versões analógicas são visíveis marcas de subjectividade nas várias colagens textuais, que conferem dinamismo aos princípios programáticos, uma vez que estes se mostram flexíveis e abertos à inclusão de variações que acompanham a autonomia criativa do poeta (no caso de Aragão, esta situação pode corresponder à inclusão de rasuras e palavras manuscritas, como sucede na colagem “Revela-se em o Amor Todas as Coisas”).

Assim, a percepção da temporalidade e da subjectividade na versão analógica de “Poesia Encontrada” adquire contornos diferentes na sua variante digital. Como o motor textual faz coincidir o momento da execução do programa com o momento da leitura dos resultados, então a concepção da colagem textual é associada ao princípio recursivo da leitura, o que confere a este duplo procedimento uma temporalidade ilimitada, dado que pode ser reiniciado indefinidamente para registo contínuo do presente. Por sua vez, a subjectividade deste duplo procedimento mistura o carácter indefinido de combinações automáticas e aleatórias com a existência invisível de uma referência concreta para cada palavra citada.

Paralelamente, a possibilidade de produção contínua de colagens com fragmentos do presente revela também outras marcas de historicidade e de subjectividade, tanto das intenções dos programadores, como dos limites do sistema computacional utilizado, uma vez que qualquer solução tecnológica é fruto de um tempo determinado e quaisquer critérios de formatação gráfica são consequência de interpretações pessoais sobre percepções visuais.

Mesmo que os programadores da versão digital não fomentem a criação de um vínculo entre o objecto textual e o leitor, uma vez que a possibilidade do leitor realizar inúmeras leituras com base num só objecto é desvalorizada em relação à possibilidade do motor textual gerar inúmeros objectos que se esgotam em poucas leituras, continua a ser materialmente viável o envolvimento entre o leitor e o objecto textual, tal como sucede nas versões analógicas.

Para concluir a análise dos elementos que compõem “Poesia Encontrada”, é importante ainda tecer algumas considerações sobre as duas composições poéticas que resultam de “leituras” que António Aragão elabora a partir das colagens. Mais uma vez, convoca-se o contributo do poeta Nanni Balestrini, em particular um trabalho realizado em 1972, composto por doze textos poéticos apresentados em simultâneo com doze cronogramas na obra intitulada *Non Capiterà Mai Più*, publicada pela primeira vez em 2008 no livro *Sconnessioni*¹⁶⁷.

Para seleccionar as palavras que integram as “leituras”, António Aragão utiliza uma estratégia que não mimetiza as características materiais da colagem, uma vez que o autor, em grande parte dos casos, prescinde de: i) manter a integridade dos fragmentos colados, recusando utilizar a totalidade das palavras que os constituem; ii) respeitar a hierarquia visual sugerida pelo corpo da letra, optando por sequências de palavras alheias ao protagonismo dos caracteres tipográficos da colagem; iii) ter em conta apenas a proximidade dos recortes para definir combinações de palavras, preferindo juntar palavras que estão dispersas na colagem; iv) transferir rigorosamente os vocábulos para um novo contexto sintático, incluindo também algumas adaptações que dizem respeito a conjugações verbais, concordâncias de género e número, classes gramaticais e pontuação; v) empregar elementos lexicais retirados apenas das colagens, acrescentando pontualmente outras palavras.

Com efeito, as composições poéticas que resultam deste trabalho de selecção apresentam uma formatação tipográfica homogénea, não esgotam o vocabulário disponibilizado pela colagem e seguem também critérios específicos de montagem e de disposição na página, observando-se, nos exemplos da autoria de António Aragão, que:

¹⁶⁷ V. Anexos, Fig. 71 a 75, pp. lxxiii-lxvii.

i) cada verso é normalmente constituído por elementos textuais provenientes de vários fragmentos distintos; ii) cada fragmento fornece habitualmente entre uma a duas palavras, não excedendo o número limite de quatro; iii) cada composição tem uma disposição gráfica própria, com configurações estróficas e alinhamentos de versos distintos.

Ao recorrer a este tipo de abordagem, António Aragão demonstra uma vontade de subverter os materiais e os modelos utilizados, dado que o trabalho de desconstrução empreendido para encontrar a poesia nos jornais e nas colagens subsequentes tenta afastar-se de quaisquer relações discursivas imediatas, contínuas e acessíveis, corroborando a tendência explorada nos outros trabalhos, já analisados, que integram o primeiro caderno antológico de Poesia Experimental. Não deixa de ser curioso que algumas palavras utilizadas pelo autor português nestas composições poéticas, e que estão ausentes do manancial lexical das suas colagens, digam respeito a elementos discursivos menos comuns nos títulos da imprensa, tais como as marcas do sujeito na primeira pessoa (através de pronomes pessoais no primeiro poema da página 32) e o surgimento do verbo inventar (mencionado no segundo texto da página 32), o que, de algum modo, sintetiza a vertente criativa do lirismo experimentalista de António Aragão.

Por sua vez, na obra *Non Capiterà Mai Più*, de Nanni Balestrini, os cronogramas adoptam configurações ligeiramente distintas daquelas observadas nos exemplos da década de 1960 anteriormente estudados. Ou seja, o posicionamento central do núcleo original composto pelos recortes de palavras desvia-se e alastra-se até, pelo menos, dois dos quatro limites do suporte, o que resulta simultaneamente no alongamento da silhueta elíptica desse núcleo, que passa a exhibir contornos rectilíneos, e na dispersão dos fragmentos em mais aglomerados. Estas alterações permitem ensaiar visualmente variações compositivas com disposições assimétricas de aglomerados lexicais em cada um dos doze cronogramas, que exploram também situações excepcionais como a junção da verticalidade na orientação do texto (cronograma de “A Sangue Freddo”¹⁶⁸) e a valorização da centralidade do fundo através do posicionamento maioritariamente periférico do texto (cronograma de “Ultimatum”¹⁶⁹).

¹⁶⁸ V. Anexos, Fig. 72, p. lxxiv.

¹⁶⁹ V. Anexos, Fig. 73, p. lxxv.

No que diz respeito ao conteúdo destas colagens, encontram-se várias referências que se podem associar à turbulência social e política vivida no contexto italiano e internacional, no período de transição entre as décadas de 1960 e 1970. A título de exemplo, enunciam-se, de seguida, algumas dessas referências rastreadas pela investigadora Cecilia Bello Minciocchi num estudo dedicado à obra de Balestrini (2016, pp. 420-421): atentados bombistas na Piazza Fontana, em Milão, em 1969 (“La Via all’Unità”); investigação de um golpe de estado abortado em 1970, que estava a ser organizado por forças de extrema-direita e ficou conhecido como golpe Borghese (cronograma de “Il Telegolpe”); greves e lutas operárias no sector químico e metalomecânico (“Lotta a Fondo”); bombas teleguiadas Walleye usadas pelos americanos na guerra do Vietname (“3. Primavera Culturale”); morte do pintor Roberto Crippa em 1972 (“7. La Voce degli Esuli”).

Sobre os critérios para eleger as palavras dos cronogramas a utilizar nos poemas, constata-se que Balestrini põe em prática os mesmos recursos utilizados por Aragão, embora privilegie a manutenção da integridade dos fragmentos colados, uma vez que, no geral, o poeta italiano transfere a totalidade dos vocábulos que constituem um fragmento, chegando a juntar elementos textuais provenientes de várias colagens numa só composição (p.e. o poema “Buon Auspici”¹⁷⁰ emprega também um excerto do cronograma “Primavera Culturale”¹⁷¹ e, por sua vez, o poema “Mai Più”¹⁷² utiliza também fragmentos do cronograma de “Buon Auspici”). Na disposição gráfica dos textos Balestrini simplifica o processo usado por Aragão, uma vez que opta por montar os excertos escolhidos como se fosse uma listagem, com cada verso da composição a corresponder preferencialmente a apenas um fragmento textual distinto, sucedendo-se no mesmo alinhamento vertical à esquerda.

Assim, a especificidade destas composições poéticas de Balestrini são definidas pelo cruzamento dos seguintes aspectos: i) o respeito pela integridade do fragmento colado, não obliterando conexões aos acontecimentos a que se refere, mas potencializando variações sobre eventuais leituras contidas em cada colagem; ii) a

¹⁷⁰ V. Anexos, Fig. 74, p. lxxvi.

¹⁷¹ V. Anexos, Fig. 71, p. lxxiii.

¹⁷² V. Anexos, Fig. 75, p. lxxvii.

convergência de tendências temáticas nos vários cronogramas, que se tornam mais objectivas do que aquelas referidas a propósito das colagens de 1961, uma vez que também incluem a explicitação de factos, enredos e protagonistas; iii) a transversalidade discursiva que permite combinar fragmentos de várias colagens num mesmo texto.

As instruções programáticas comuns seguidas pelos dois poetas não excluem a possibilidade de serem postas em prática com critérios autorais distintos que podem ser redefinidos durante a execução da obra, o que faz com que *Non Capiterà Mai Più* se distinga de “Poesia Encontrada” não apenas pela diversidade combinatória oferecida pelo material de imprensa mas também porque Balestrini tomou decisões diferentes daquelas experimentadas por Aragão, nomeadamente no que diz respeito à diversidade das configurações visuais propostas e à demonstração de laços de referencialidade discursiva em relação aos contextos de proveniência das palavras.

Por último, é curioso que a versão digital se baseie numa animação que vai revelando as palavras aleatoriamente dispersas sobre o ecrã até preenchê-lo por completo, parecendo simular o movimento dos olhos do leitor a perscrutar a colagem em busca da correspondência entre o fragmento textual e o verso da composição poética que foi construída a partir da referida colagem. Como tal, vale a pena tentar compreender a especificidade deste movimento, reflectindo sobre as exigências feitas ao olhar e às mãos nas várias fases de produção de “Poesia Encontrada”. No início, o poeta respiga nos jornais recortes que lhe interessam, amontoando-os sobre o plano de trabalho. De seguida, passa às tentativas de encaixar os vários fragmentos, como se tivesse à sua frente um puzzle com várias peças espalhadas sobre a mesa sem lugar pré-definido. Por fim, após estabelecida uma configuração final para a colagem, o poeta vai elegendo nesse manancial de palavras, sempre visíveis em simultâneo, quais poderá usar para compor o seu poema, porventura ensaiando hipóteses de combinações manuscritas num outro papel. Ou seja, por muito longínquo que este esforço de reconstituição esteja da realidade dos acontecimentos na versão analógica, é difícil imaginar que este processo alguma vez tenha incorporado uma revelação sucessiva de palavras já dispostas num lugar definitivo como proporciona a versão digital, subvertendo o modo como os vários fragmentos coexistem no plano de trabalho durante o processo de escolha e o modo de errância do olhar do leitor enquanto ensaia

mentalmente eventuais combinações e correspondências, à medida que vai manipulando os fragmentos ou manuscrevendo as combinações poéticas. Assim, os movimentos que eram exigidos fisicamente ao poeta e ao leitor na versão analógica são substituídos pelo movimento que o automatismo oferece ao olhar do leitor na versão digital.

“MIRAKAUM”

Para completar a análise do contributo de António Aragão para os dois cadernos antológicos de *Poesia Experimental*, é necessário falar da obra “Mirakaum”¹⁷³ com o subtítulo “Em 5 Episódios”, que foi publicada em edição de autor em 1965 e incluída no segundo caderno antológico, no ano seguinte, ocupando apenas um tríptico desdobrável (Cardoso C. F., 2015, p. 119). Este trabalho destaca-se dos anteriores já abordados devido, sobretudo, aos recursos gráficos utilizados, uma vez que são introduzidos pictogramas nos interstícios da mancha textual e uma linha de contorno que delimita a extensão dessa mesma mancha em cada uma das páginas do tríptico. Por sua vez, essa moldura que envolve partes do texto corresponde à definição de cada um dos cinco episódios mencionados no subtítulo e identificados com designações distintas, tais como: “spintrama”, “spintranse”, “ciclamando”, “ciclardendo” e “panseando”. É possível distinguir uma zona dentro e outra fora da mancha textual, instauradas pelo desenho dessa linha de contorno, estando reservado para o espaço situado à margem dessa linha a localização das designações de cada episódio, das notas de rodapé e até de pictogramas.

Os elementos verbais manifestam-se através de caracteres manuscritos, que acompanham os pictogramas, e de caracteres tipográficos, que mantêm o desenho da fonte ao longo da mancha textual. Por sua vez, a composição dessa mancha textual apresenta uma disposição irregular, intercalando configurações que se aproximam do verso com configurações que se aproximam da prosa. Mesmo juntando imagens à organização espacial das páginas, sobressai um formato de leitura linear do texto em

¹⁷³ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-poesia-experimental-2/#more-3086>

“Mirakaum”, uma vez que o autor prescinde de algumas estratégias combinatórias visuais trabalhadas noutros exemplos incluídos nos cadernos antológicos de *Poesia Experimental*.

Por outro lado, tal como nota António Preto, esta obra “mostra particulares afinidades, ao nível dos recursos linguísticos, com “Roma nce de Iza Mor F Ismo”” (2005, p. 134), verificando-se que Aragão continua a produzir um discurso descontínuo e aberto em “Mirakaum”, que explora precisamente a função de interrupção nesses recursos linguísticos, conciliando os termos utilizados anteriormente com novos critérios, tanto à escala da palavra (p.e. através da realização de alterações, tais como a introdução de maiúsculas, de novos caracteres, de parêntesis e de sinais de exclamação, assim como a manipulação de espaçamentos e translineações – resultando em procedimentos como o calembur e as palavras-valise), como da frase (p.e. através da substituição do uso de determinados sinais de pontuação – destacando-se o ponto final e a vírgula, e, mais ocasionalmente, o travessão e o hífen –, assim como eventuais omissões discursivas, pela inclusão de mudanças de linha, espaços em branco e a generalização dos dois pontos).

Antes de desenvolver uma reflexão sobre as novidades gráficas introduzidas por esta obra, que dizem respeito aos pictogramas e à linha de contorno, ou moldura, vale a pena mencionar outras características narrativas relevantes em “Mirakaum” e as suas eventuais ligações a “Roma nce de Iza Mor F Ismo”.

Na página de abertura, António Aragão propõe a apresentação de uma história com várias designações, entre elas a “reportagem do mas ti gare” e “do dizzzzzerMMM ZZZZUMMMZUUMMZUUUM de Mirakaum”, enunciando um conjunto de elementos que estruturam as hipóteses narrativas exercitadas nas páginas seguintes e que dizem respeito a espaços, como o reino de Mirakaum, e a personagens, como, por exemplo, o rei, Sílvia, a borboleta, o sujeito poético que produz o discurso, o oco, o téopan e o espermaflex. É possível detectar afinidades com “Roma nce de Iza Mor F Ismo” na caracterização de alguns elementos, nomeadamente no caso da personagem feminina Sílvia, cujas referências físicas recordam Iza, e no caso da convocação dos “arre ! dores de Mirakaum”, que se assemelha à importância dada a “Li-An-Pum na zona periférica”. Por sua vez, o desenvolvimento temático também oferece linhas comuns entre as duas

obras mencionadas, destacando-se a erotização da relação com Sílvia, de que é exemplo o episódio “Ciclizando”, e as referências bélicas¹⁷⁴ que surgem logo na apresentação de “Mirakaum”: “história do rei nu de **Mir** mal conhecido e a(r)mado”.

Uma possível interpretação política do tema do conflito armado foi também identificada por António Preto nesta obra e diz respeito à leitura paragramática das designações das potências comunista e capitalista no episódio “Ciclizando”: “o tempo pURÍSSimo de obs cen idades?/ do lugar oculto e real que USAva/ em seus joelhos o rei espermanecia o país” (Preto, 2005, p. 134). Este tipo de formulação também está presente em “Roma nce de Iza Mor F Ismo”, explicitando a barreira física que separa os dois blocos: “o que se derrama nos ecos USAdos do sono/ [...] as cidades que redobram de cumes e de mURoS e Se/ levantam por cima do mês dos braços” (p. 25).

Há ainda duas linhas temáticas presentes no texto de “Mirakaum” que são também relevantes para o restante trabalho de António Aragão, encontrando-se simultaneamente ausentes das obras que constam no primeiro caderno antológico de *Poesia Experimental*. Uma dessas linhas diz respeito à religião¹⁷⁵, e também foi referida por António Preto na sua análise da obra em estudo (Preto, 2005, p. 134), e a outra linha relaciona-se com a vida burocrática¹⁷⁶, que António Aragão já tinha abordado

¹⁷⁴ No caso de “Mirakaum”, recolhem-se os seguintes exemplos: “off-side do general: do semiPAZtoril: do aéreo bombaleante dos satélites em nutrição” (“Spintrama”); “o país de Mir perto a Kaum: radiotativo e a(r)mado” (“Spintranse”); “os caminhos partidos de minhas armas” e “lembro-me não já como de Hiroshima” (“Ciclardendo”); “uma pISTOLA falava para nós e um coro/ de mísseis inventava nossa liteRatura” (“Panseando”).

No caso de “Roma nce de Iza Mor Fismo”, elegem-se as seguintes referências: “parede fuzilada” (p. 8); “nas margens metralhadas da cidade/ do Meu corpo” (p. 11); “instrumentos nucleares” (p. 16); “limão radio activo” e “armas automáticas” (p. 21); “às vezes são explosivos tectos” (p. 22); “a mão da espingarda” (p. 23); “os restos das cidades vigiadas”, “o fundo da paz destruidanil” (p. 25); “souviens-toi nuclear sem princípio” (p. 26); “pupilas fuziladas” e “fogo-nato-das-máquinas” (p. 27); “na explosão desfolhada dos olhos nos jornais” (p. 29).

¹⁷⁵ Destacando-se as seguintes referências: “em Mirakaum meu reino que me lume/ louvado seja lavrado seja” (“Spintrama”); “e o feliz das pessoas guardava seu bolso lavrado/ seja o Senhor)/ então dizíamos todos: mas ti gação:/ louvado seja/ e outros vorazes cavaleiros louvavam mastigando” e “então ouvi d’olhar o culto de cima” (“Spintranse”); “tudo/ a Kaaba: perpetuamente/ o fim é nosso: é nosso: é nOSSO” (“Cicloardendo”); “e havia Sílvia reigistada comendo meus santos e/ m’olhando suas confidências/ porque acendIAM-SE nossos pecados surpresos/ de população/ Olélua! Olélua! Olélua!” (“Panseando”).

¹⁷⁶ Implicada nos seguintes excertos: “Sílvia escrituran-/ do seu apar(c)imento” (“Spintrama”); “todos os dias o rei (a)fundava uma Caixa de Pre(e)vidência” e “(entramos de licença nesta data)” (“Spintranse”); “Sílvia enluaquece e canta para o Director de Re-/ partição seu fresco astro/ eis o avesso do nome: o

visualmente na obra “Telegramando”, publicada em 1965 no suplemento do *Jornal do Fundão*¹⁷⁷.

Uma vez apontados alguns motivos que estruturam o discurso textual de “Mirakaum”, vale a pena, de seguida, perceber em que medida são interpelados pelas novidades gráficas introduzidas por esta obra, que dizem respeito aos pictogramas e à linha de contorno, ou moldura.

Os pictogramas são, por definição, constituídos por elementos exclusivamente icónicos, embora em “Mirakaum” estes também se misturem com caracteres manuscritos. A legibilidade dos pictogramas permite perceber em que medida são redundantes em relação ao discurso textual ou, pelo contrário, são capazes de acrescentar nova informação, mesmo que sob a forma de enigma. No entanto, para o processo de leitura também são relevantes as relações visuais geradas pela disposição dos pictogramas em cada página.

Assim, na página de abertura desta obra surge apenas um pictograma reproduzindo uma representação naturalista de uma borboleta (talvez uma fotografia?) e posicionando-se fora da linha de contorno que envolve a mancha verbal, em relação directa com um duplo textual que perfura a referida moldura nesse ponto. A figura da borboleta surge em mais dois pictogramas de dois episódios distintos. Em “Spintranse”, ela aparece nos interstícios da mancha textual, apresentando o corpo separado das asas e confundindo-se com vários motivos espiralados e sílabas dispersas que permitem formar as palavras “boca”, “borboleta” e “lê”. Já em “Panseando”, o pictograma que acolhe a figura da borboleta situa-se, mais uma vez, fora da linha de contorno, no fim da página, numa representação que será detalhada posteriormente.

A apropriação do espaço situado à margem da moldura com pictogramas ocorre apenas nos dois exemplos enunciados, encontrando-se explorações equivalentes em termos verbais nas seguintes formas: i) recorrendo às já referidas notas de rodapé dos episódios “Spintranse” e “Ciclamando”; ii) integrando construções textuais com a

nosso fogo da história/ ofici(n)almente o Secretário Geral arde sua metrópole” e “de Mirakaum em chamas e reGULAR de impostos” (“Cicloardendo”).

¹⁷⁷ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/poesia-experimental-suplemento-do-jornal-do-fundao/>

palavra “margem”, tais como: “damargem o rei (cl)amou sua borboleta abusodáctila” (“Ciclamando”); “(em Mirakaum junto ao fogo damargem:/ a desculpa de meu corpo/ oh rei!)” (“Ciclardendo”); “em Mirakaum havia sítio e demónio e país e jeito de/ se voltar para a paisamargem/ sulCidando nosso buraco inoxidável” e “e eu tinha de facto/ (explico) o gosto damargem das abóboras dos profetas” (“Panseando”). Este tipo de experimentação com o posicionamento excêntrico do texto é retomado em trabalhos como *Folhema 1* e *Folhema 2* (1966), *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968) e *Os Bancos Antes da Nacionalização* (1975). Já o desenvolvimento do potencial visual da linha de contorno, ou moldura, tem lugar em obras como *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968), *Os Bancos Antes da Nacionalização* (1975), *Metanemas* (1981), *Electrografias 1* (1990) e *Electrografias 2* (1990).

Como já foi referido, vários pictogramas de “Mirakaum” possibilitam leituras concatenadas com caracteres caligráficos e tipográficos. Com efeito, o termo “boca”, que se encontra inscrito no desenho da borboleta despedaçada de “Spintranse”, convoca a seguinte citação localizada no início do mesmo episódio: “então dizíamos todos: mas ti gação:/ louvado seja/ e outros vorazes cavaLElros loUVAvam mastigando:/ ZZZUMBALAUM”. Ou seja, a “reportagem do mas ti gare” enunciada na abertura de “Mirakaum” remete para os registos onomatopaicos que irrompem tanto ao longo do texto como dos pictogramas, destacando-se, como exemplo, os balões de diálogo característicos da banda-desenhada que pontuam o episódio “Ciclamando”, uma vez que se trata de um recurso gráfico explorado por António Aragão noutros trabalhos – como aqueles incluídos em *Folhema 1* (1966), na revista *Operação 1* (1967)¹⁷⁸ e no livro *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968).

No entanto, o uso de caracteres caligráficos não se limita a trabalhar a materialidade sonora dos elementos verbais, visto que há exemplos de intervenções visuais no texto, rasurando palavras manuscritas, como nos episódios “Spintranse” e “Ciclardendo”, ou explorando o desenho dos caracteres, como no episódio “Spintrama”.

¹⁷⁸ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-operacao-1-cartazes/#more-3074>

Paralelamente, e à semelhança de “Romance de Iza Mor Fismo”¹⁷⁹, a imagem também é assunto de destaque em algumas referências textuais da obra em estudo, associadas ao cinema ou à fotografia: “ou cinexcitando seu zoo-/plano de Mirakaum/ travelling sobre o nosso arável coração” (“Spintrama”); “*existe uma fotografia de grupo: em. Sílvia. o oco. o preço./ o rei em primeiro plano o avesso de Mirakaum” (“Spintranse”); “e fotografávamos o isto/ o isso/ o a quilo” e “nem tinha fêmea de Vocolência ou macho protago-/ nista no filme de seus AMA NUenses” (“Panseando”). Este primeiro trecho citado estabelece uma relação ilustrativa com o pictograma situado imediatamente abaixo no mesmo episódio, uma vez que é possível distinguir, no lado direito da imagem, uma representação tridimensional de um coração humano cortado em duas fracções por um elemento denteado, invocando o “arável coração” mencionado no texto, enquanto, do lado esquerdo, aparece um desenho simplificado da lente de um aparelho cinematográfico a emitir uma linha ziguezagueante, que forma a palavra “amam” antes de terminar num motivo espiralado, remetendo para o gerúndio “cinexcitando” da frase. Em obras posteriores, como *Folhema 1* e *Folhema 2* (1966) e *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968), António Aragão aprofunda este tipo de aproximações à imagem.

O único exemplo de pictograma que ultrapassa o carácter sumário dos restantes, mesmo quando conciliam a brevidade do traço com a sugestão narrativa, diz respeito à imagem minuciosa que encerra a obra em estudo, situada à margem da linha de contorno do episódio “Panseando” e acompanhada pela legenda “trecho dos/ arre ! dores/ de Mirakaum”. Próximo do centro da imagem, observa-se uma edificação com uma fila de corpos humanos que entram nus para o interior desse espaço e saem vestidos por uma outra porta sobre a qual se inscrevem as letras “PAN”. No topo da mesma imagem, distinguem-se parcialmente duas figuras que parecem envergar vestes de santos, enquanto conduzem a mole humana para aquele espaço de possível conversão religiosa. A assistir a esta cena, no canto inferior esquerdo da imagem,

¹⁷⁹ Destacando-se: “e rápidos parecidos fotográficos lisos retratos/ apocalípticos” (p. 9); “e me lembro assim numa/ pausa (da fotografia)” (p. 13); “inesperada mente/ (g)ratas/ à porta dos cinemas” (p. 18); “à via Nazio(a)nale no cinema/ Ri alto” (p. 20); “a mão peniscitada sobre/ as imagens das máquinas dos poetas destruindo eternidade” e “ou água curva/ terra dorso/ foto gato” (p. 24); “máquinas-ferramentas/ auto-ampliadas” (p. 27); “até logo no cinema até logo” (p. 28); “IZA ATRAVESSA A FOTOGRAFIA DUM INSECTO” (p. 30); “radiografias vergestais” (p. 31).

encontra-se a borboleta, junto à qual se inscreve a interjeição “Oh”, e, no canto inferior direito, uma representação que poderia assemelhar-se a uma câmara fotográfica. Ainda que esta tentativa de descrição seja omissa, torna-se evidente o modo como reforça o impacto dos elementos temáticos religiosos nesta obra, como já foi referido aquando da caracterização do discurso textual. Por sua vez, a inscrição “PAN” da imagem repete-se noutro pictograma desta página, assim como no nome do próprio episódio, “Panseando”. É curioso que a personagem “téopan”, referida na abertura da obra, ofereça uma chave textual para a leitura desta imagem, ao juntar o prefixo “teo”, que exprime a noção de deus ou divindade, ao sufixo “pan”, que, por sua vez, manifesta a ideia de totalidade. Ou seja, torna inequívoca a crítica do autor ao domínio generalizado da doutrina religiosa.

II.3 UM ENSAIO SISTEMÁTICO PARA UMA ABORDAGEM VISUAL

O presente capítulo pretende dar continuidade à análise das estratégias transgressivas desenvolvidas por António Aragão nos trabalhos incluídos nos dois cadernos antológicos de Poesia Experimental, para perceber de que modo são exploradas a materialidade e a visualidade dos códigos, dos discursos e dos suportes nas publicações poéticas individuais do autor.

Para o efeito, a abordagem visual de cada obra pode ser sintetizada em função dos elementos compositivos que António Aragão associa no seu exercício sistemático de subversão, tais como: i) suporte (propriedades físicas da solução de publicação); ii) disposição (organização espacial e gráfica do texto e da imagem na publicação); iii) palavra (características materiais e discurso verbal); iv) imagem (características materiais e discurso não verbal). Por exercício subversivo entende-se uma exploração não convencional dos elementos compositivos para questionar o acto de leitura, opacizando a transparência do meio na comunicação e obrigando o leitor a encontrar novas estratégias de interpretação. Assim, as propriedades físicas do suporte poderão interrogar a estrutura sequencial e temporal inerente ao formato do livro. Por sua vez, no caso da disposição, a organização espacial e gráfica de elementos como a palavra e a

imagem poderá interferir na percepção linear e sucessiva característica da primeira, assim como na percepção simultânea e multidirecional mais comum na segunda, determinando também as possibilidades combinatórias de leitura dos vários elementos que compõem cada página. Por fim, a legibilidade da obra também é determinada, por um lado, pelo tratamento disruptivo dos caracteres tipográficos da palavra e dos elementos gráficos da imagem, e, por outro, pelo esvaziamento da funcionalidade dos códigos verbais e não verbais.

Os elementos de composição acima descritos serão observados nos seguintes títulos: *Folhema 1* (1966), *Folhema 2* (1966), *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968), *Poema Azul e Branco* (1970), *Poema Vermelho e Branco* (1971), *Os Bancos Antes da Nacionalização* (1975), *Metanemas* (1981), *Electrografia 1* (1990), *Electrografia 2* (1990) e *Electrografia 3* (1990).

A disposição ocupa um lugar central na elaboração das obras enunciadas. Ou seja, a organização espacial e gráfica de elementos como a palavra ou a imagem é imprescindível para instaurar um desvio na percepção da obra como um todo, que cada um dos seus componentes individualmente não consegue produzir. Como é evidente, a exploração da variedade de disposições depende directamente das características do suporte, verificando-se que as estratégias visuais para o questionamento da leitura propostas por António Aragão nas obras acima citadas implicam a visibilidade de movimentos que dizem respeito, numa primeira fase, à manipulação do suporte por parte do leitor, e, numa segunda fase, à manipulação da imagem por parte do autor.

Enquanto Aragão defende que “«ler» o poema é simplesmente dobrar e desdobrar”, como afirma em 1970 no *Poema Azul e Branco*, as publicações poéticas deste autor até essa data quase não incluem imagem, assumindo-se como objecto visual através da adopção de suportes desdobráveis, que permitem manuseamentos variados, mesmo quando são apenas utilizados pontualmente no formato livro, como sucede em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*. Só com a publicação de *Os Bancos Antes da Nacionalização* (1975), Aragão passa a integrar a imagem amplamente nas suas edições poéticas e a experimentar várias técnicas de montagem, estabilizando, ao mesmo tempo, a organização dos suportes de cada obra em volumes com capa, que alternam entre o formato do livro ou a versão em folhas soltas. Esta substituição da manipulação

do suporte pela manipulação da imagem é secundada pela formulação: “ler é igual a ver e ver igual a ler” (Aragão, 1985a, p. 185). Ou seja, o processo de apreensão visual e espacial das propriedades físicas do suporte é preterido em favor do protagonismo da superfície onde se inscreve o movimento que iguala palavra e imagem.

Antes de proceder a uma leitura visual da obra poética de Aragão, organizada cronologicamente, em função dos elementos compositivos que são objecto de práticas transgressivas de experimentação material, o próximo capítulo vai começar por rastrear nos ensaios do autor considerações relevantes para a investigação em torno do seu interesse pelo suporte, comparando-as com contributos dos seus pares que incorporam o problema do livro na concepção poética, com o propósito de tentar delimitar a especificidade do trabalho do poeta português. Para o efeito, convocam-se alguns tópicos da teorização realizada pelos movimentos brasileiros do Neoconcretismo, cuja primeira exposição data de 1959, e do Poema/Processo, activo entre 1967 e 1972. Por fim, pretende-se articular questões suscitadas pela manipulação do suporte com reflexões sobre a imagem desenvolvidas por António Aragão nos mesmos ensaios, tendo em conta tanto a prática poética experimental do autor como as referências a criadores e a pensadores que trabalham as imagens da cultura de massas.

DO SUPORTE COMO PROCESSO VISUAL ÀS SÉRIES DE IMAGENS

A matriz conceptual definida por Mallarmé para o projecto editorial do *Livre* tem um grande impacto na Neovanguarda, já assinalado anteriormente com a extensa citação de Umberto Eco que descreve as características do referido trabalho do poeta francês, relacionando-as com os conceitos de obra em movimento, abertura, permutação e combinatória, que permitem oferecer resultados sempre renovados ao olhar do leitor.

Vale a pena, no entanto, explicitar que só em 1965 Aragão nomeia e associa Eco e Mallarmé numa parte do mesmo ensaio, intitulado “Intervenção e Movimento”, atribuindo ao filósofo italiano a afirmação de que “cada fruição [de obras de movimento] jamais resulta igual a si mesma”, e definindo o *Livre* do poeta francês como “o correspondente dinâmico mais notável no mundo poético”, a par dos conseqüimentos de Raymond Queneau (1981e, pp. 54-55).

Simultaneamente, as considerações de Aragão sobre o livro, tanto directas como indirectas, não têm a mesma relevância que os seus ensaios dão às questões artísticas da Vanguarda desenvolvidas por Umberto Eco em *Obra Aberta*¹⁸⁰. A maioria dos ensaios de Aragão debruça-se sobre a pesquisa de novas formas de arte, o contributo dos conhecimentos filosóficos, científicos e tecnológicos, e a relação com o público e com a sociedade.

Assim, no artigo redigido aquando do lançamento do livro *Ideogramas* de Melo e Castro, em 1963, António Aragão começa por traçar o contexto que dá origem às novas formas artísticas, também designadas como “objectos”, que, por sua vez, se desdobram em “objetos-plásticos” e “objetos-poéticos”, para posteriormente se centrar na produção da poesia concreta, demonstrando que “essa poesia é para ler e ser vista” (1981a, p. 104).

A expressão “objecto artístico” também é usada num texto de 1965, onde se constata, por um lado, a relevância dada à condição corpórea desse objecto, através do “plano da participação, que é afinal o único plano em que o sentir toma posse física ou material, ou seja, a posse total do objecto artístico” (Aragão, 1981e, p. 51), e, por outro, a inscrição desse objecto no domínio da linguagem, através da “fusão gestáltica da

¹⁸⁰ A título de exemplo, enunciam-se algumas referências e conceitos constantes nos textos de Eco e de Aragão: a autonomia do intérprete nas peças musicais de Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio; a “forma aberta” barroca; a ambiguidade em *Finnegans Wake* de James Joyce; as “obras em movimento” de Alexander Calder e Bruno Munari; o “campo de possibilidades” na composição musical electrónica *Scambi* de Henri Pousseur; a indeterminação e descontinuidade na física quântica; aplicações da teoria da informação aos discursos poético e musical; a utilização do conceito de entropia da termodinâmica; a semiologia de Ferdinand de Saussure e a semiótica de Charles S. Peirce; a cibernética; a experiência da televisão e a estética dos *mass-media*; a relação entre o zen e o acaso da física moderna; a articulação estrutural entre a condição alienante da sociedade contemporânea e a linguagem da arte do seu tempo. A generalidade destas referências é utilizada por outros teóricos da Vanguarda, nomeadamente pelos Poetas Concretos do grupo Noigandres, nos ensaios iniciadas antes da década de 1960, destacando-se o exemplo do artigo “A Obra de Arte Aberta”, de Haroldo de Campos, publicado em 1955, no *Diário de São Paulo*, que Umberto Eco comenta no prefácio à edição de *Obra Aberta*, em 1968, do seguinte modo: “É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo. Mas isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso. Em todo o caso, estou feliz em saber que *Obra Aberta* é agora acessível a um ambiente cultural que foi dos mais sensíveis na comparticipação e antecipação de sua problemática” (1991, p. 17).

evidência dos sinais com a função do objecto e seu desenho [que] é necessariamente uma maneira generosa e exposta de linguagem” (p. 53). É curioso que neste mesmo artigo se encontre a primeira utilização do termo livro por parte de Aragão, numa declaração que inevitavelmente o secundariza: “Seja como for, Carlos Drummond de Andrade tem razão quando a meio dum dos seus poemas afirma que a poesia deixou os livros e hoje encontra-se nos jornais” (p. 55).

Por sua vez, num ensaio de 1985, dedicado à Electrografia, Aragão começa por notar que “[c]ontinua a poesia impressa em livros, mais tradicional ou mais de vanguarda [...] embora ainda participadamente ‘poética’”, para radicalizar a sua posição de seguida com a acusação: “[o] literário tornou-se um anátema” (1985a, pp. 177-178). Com o intuito de defender a já citada premissa “[a]gora ler é igual a ver e ver igual a ler” (p. 185), Aragão persiste na demonstração do problema inerente à literatura e na especificação das características do livro que o habilitam a representar um “‘objecto novo’ [que] não se integra” (p. 178). Sobre o primeiro, o poeta português escreve que “[o] grito dos anos 60 de “finalmente a literatura ilegível”, lançado pelo letrista Isidore Isou, não faz neste contexto qualquer sentido porque mesmo ilegível continuava a ser literatura” (p. 185). Sobre a segunda, surge no seguimento de uma descrição do trabalho electrográfico: “Não se trata de imagens que ilustram palavras ou de palavras que narram imagens. Trata-se antes duma fusão visual de imagem e palavra. Às vezes podem quase não existir palavras mas simples sugestões e certas imagens que não passam de fulgurações de imagens no espaço onde se agrupam. Se se trata de um objecto composto à maneira ainda dum livro (como nalgumas experiências que também realizamos) é possível, em virtude do movimento das folhas, o desenrolar de movimentos ou espaços cinéticos” (p. 186).

A sugestão de que o livro pode ser entendido como um objecto do passado e, como tal, pouco adequado à novidade da Electrografia é confirmada posteriormente, no mesmo texto, através das seguintes palavras: “Mas, para comunicar, é naturalmente necessária uma nova linguagem. E para inventar uma nova linguagem não significa, de modo algum, prolongar outra já existente. Por exemplo, a televisão, o vídeo, a xerografia não são o prolongamento de outros médias como o cinema, o livro, a reportagem ou

qualquer escrita e imagem impressa. A nova linguagem impõe um outro média e este possui também a sua maneira própria de comunicar” (p. 187).

Por último, a designação “objecto artístico” acaba por não ser tão recorrente nos textos da década de 1980, sendo utilizada, por exemplo, para remeter para os “ready-mades” de Duchamp, que vêm “contribuir claramente para uma ruptura entre o objecto dito artístico e o convencionalismo tecnológico” (Aragão, 1987, p. 146). Como alternativa, as “novas formas de arte [...] que se relacionam com o ‘computer art’, arte vídeo ou electrografia” (p. 147) são descritas através de expressões que se concentram na “materialização da mensagem que passa através do novo ‘media’” (Aragão, 1985b). A secundarização das características físicas do suporte que contém as novas formas de arte produzidas pelos novos *media* fica bem patente na seguinte citação: “Em lugar da complexa ‘casa editorial’, segundo a conclusão clássica quanto à mensagem escrita, surge a nova máquina fazendo uso do seu próprio factor interveniente [...]. E, nesta ocasião, pensamos em especial nos trabalhos de electrografia que estamos a praticar e enviando para muitas partes do mundo numa necessária tendência de comunicação internacional” (Aragão, 1985b).

Assim, é possível concluir que Aragão quando considera a poesia como um objecto artístico para ser visto e lido, no caso da Poesia Concreta, ou como uma nova forma de arte produzida por uma nova tecnologia, no caso da Electrografia, não pretende associá-la a um suporte utilizado por expressões artísticas anteriores, como acontece com o livro. No entanto, mesmo defendendo que, na década de 1960, a poesia se encontra nos jornais e que, na década de 1980, a máquina electrográfica se substitui às casas editoriais, o poeta português não despreza o formato do livro quando reconhece nele a possibilidade de materializar uma “obra em movimento”, dando como exemplo o *Livre* de Mallarmé e “o desenrolar de movimentos ou espaços cinéticos” conseguido por alguns livros de electrografias. Talvez a incongruência que António Aragão vê no livro enquanto suporte para novas formas de arte seja semelhante à que aponta à literatura ilegível que não deixa de ser literatura.

Num dos capítulos do já citado estudo de Jacques Scherer sobre o *Livre* de Mallarmé são abordadas várias propriedades físicas inerentes à obra impressa que, por sua vez, Aragão terá em conta nas suas experiências com o suporte, mesmo quando

sugere um entendimento distinto daquele exposto pelo poeta francês, destacando-se: i) a relação com o jornal; ii) a tensão entre dobra e página solta; iii) a introdução de movimento nos elementos que estruturam a publicação (a página, a frase, o verso, a palavra e a letra).

Deste modo, no caso da relação com o jornal, Aragão, como já foi visto, valoriza as páginas da imprensa como um lugar propício ao encontro com o poema, enquanto Mallarmé concilia uma posição crítica em relação à efemeridade deste meio, à monotonia da disposição gráfica em colunas e à falta de organização estrutural com o reconhecimento de uma latência literária elementar no jornal, consubstanciando-se numa folha ampla, não dobrada, com uma configuração alada (Scherer, 1957, p. 47). Recordar-se que esta atenção à disposição gráfica das páginas de jornal foi também tida em conta durante a análise de “Romance de Iza Morfismo” realizada no presente trabalho, tendo-se considerado que esta obra de António Aragão se constitui também como um conjunto de variações que utilizam a coluna de texto como elemento base para a composição da página.

A tensão entre a dobra e a página solta resulta do modo como Scherer explica a importância que ambas têm na definição do *Livre*: por um lado, a dobragem é um processo inerente à produção das páginas de um livro, exigindo também o movimento do corte para revelar o seu interior, e, por outro, a página solta também confere mobilidade e adiciona permutabilidade ao modelo de publicação idealizado por Mallarmé (pp. 57-58). Entre os estudos realizados pelo poeta francês para a materialização deste seu modelo, Scherer destaca um esquema composto por fascículos independentes, correspondendo cada um deles à reunião de várias folhas soltas no interior de uma única folha dobrada, que Umberto Eco utilizou como referência para a sua definição de obra aberta, como já foi mencionado. Paralelamente, as publicações poéticas de Aragão que procuram subverter o formato convencional do livro acabam por testar soluções que integram a dobra e/ou a página solta, tendo como exemplo primeiro os cadernos antológicos de *Poesia Experimental*. É curioso que, apesar de Aragão utilizar largamente a dobragem nas suas experimentações com o suporte, esta questão só se aproxime de uma abordagem ensaística em *Poema Azul e Branco* (1970) e *Poema Vermelho e Branco* (1971), que se afirmam também como manifesto.

Relativamente à introdução de movimento nos elementos que estruturam a publicação, Scherer demonstra ser um dos principais objectivos conceptuais de Mallarmé, uma vez que o poeta francês equipara o livro à expansão total da letra, resultando numa estrutura que mobiliza os lugares ocupados pelas frases nas páginas e na obra (pp. 57-58). Esta ideia de mobilidade, por sua vez, está em consonância com a reflexão teórica de Aragão sobre a criação artística, tendo o poeta português considerado o *Livre* como uma “obra em movimento”, como também já foi visto.

Vale a pena agora atentar em algumas questões abordadas por poetas de Vanguarda contemporâneos de Aragão que, durante a década de 1960, incorporam o problema do livro na sua concepção poética, elegendo, para o efeito, o contributo dos movimentos brasileiros do Neoconcretismo e do Poema/Processo, incluindo o percurso de Wladimir Dias-Pino que conduz à formulação deste último. É curioso que o poeta português não explicita uma análise crítica ao trabalho destes autores brasileiros de Vanguarda nos seus textos ensaísticos, surgindo uma implicação indirecta num artigo de 1963, quando Aragão constata que o concretismo no Brasil está “ultrapassado e a declinar” (1981a, p. 103). No entanto, segundo Silvestre Pestana, “Aragão está ligado aos movimentos brasileiros do Poema/Processo” (Fernandes, 2018, p. 490). Por sua vez, como já foi visto, Bruno Ministro menciona a existência de correspondência trocada entre o poeta português e representantes do Poema/Processo, observando também que António Aragão terá intermediado a publicação de um dossier sobre literatura pós-concreta, organizado por Nei Leandro de Castro, para número do jornal *Comércio do Funchal* datado de 31 de Agosto de 1969 (2019c, pp. 19-20). Também é possível encontrar uma referência à participação do poeta português na mostra colectiva intitulada *Expoética*, da responsabilidade do Poema/Processo, datada de 1977 e que teve lugar nas cidades Natal e Rio de Janeiro¹⁸¹.

O Movimento Neoconcreto reúne artistas (Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape) e poetas (Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis) que já não se identificam inteiramente com as posições do grupo Noigandres, e que, em Março de 1959, apresentam a primeira exposição e respectivo manifesto no Museu de

¹⁸¹ V. Linha cronológica da produção literária de António Aragão, realizada por Bruno Ministro e disponibilizada em: <https://po-ex.net/images/stories/antonioaragao/timeline/antonio-aragao.html>

Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para o poeta Ferreira Gullar, que desempenha um papel activo na elaboração teórica deste movimento até 1961, a participação do leitor na construção do poema proposta pelo Neoconcretismo implica um interesse pela composição do livro, considerando-o como “uma estrutura tridimensional cujo manuseio era condição *sine qua non* da sua realização como obra de arte” (2007, p. 47).

Numa publicação de 2007 intitulada *Experiência Neoconcreta: Momento Limite da Arte*, Ferreira Gullar expõe o seu conceito de livro-poema, assim como as suas evoluções para o “poema espacial” e para os *Bichos* de Lygia Clark, que estão na base da elaboração da “Teoria do Não-Objeto”, também formulada pelo poeta brasileiro, onde se explica que o artista substitui a acção pictórica pela intervenção na tela, produzindo um “não-objeto” que se oferece também à manipulação por parte do espectador. No entanto, o ponto de partida que Ferreira Gullar identifica para este percurso conceptual pretende dar resposta à seguinte questão: “como realizar um poema que resulte numa estrutura visual expressiva e, ao mesmo tempo, obrigue à leitura palavra por palavra?” (p. 32). Ao descrever as características dos livros-poemas compostos no início do Neoconcretismo e que nunca foram editados¹⁸², o autor brasileiro afirma que, nos dois primeiros, “palavra e página constituem uma unidade indissolúvel”, associando a configuração do livro à do poema, uma vez que “o passar das páginas é condição necessária para que ele se constitua e que se realize enquanto expressão” (p. 37). Por sua vez, o terceiro livro-poema, intitulado *Fruta*, apresenta-se como um “objeto novo, manuseável [...] que inspirou Lygia Clark a fazer o seu primeiro *Bicho*, cujas formas são semelhantes às dele” (pp. 37-39).

Sobre a caracterização dessas formas que Lygia Clark explora durante o ano de 1960¹⁸³, destacam-se as seguintes palavras de Ferreira Gullar: “os *Bichos* são o desdobramento deste processo de transmutação (destruição) do suporte da pintura. [...] Os *Bichos* não são esculturas, mas estruturas constituídas de placas de metal que deslizam umas sobre as outras, que se interpenetram ou se recompõem (presas a dobradiças como espinhas dorsais) e que nascem do plano, ou seja, de uma placa bidimensional, como a tela, sua origem e matriz” (pp. 58-59).

¹⁸² V. Anexos, Fig. 76 a 78, pp. lxxviii-lxxix.

¹⁸³ V. Anexos, Fig. 79, p. lxxx.

Na década seguinte, surge o movimento Poema/Processo, protagonizado pelos poetas Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Moacyr Cirne e Neide de Sá, tendo sido inaugurado formalmente em Dezembro de 1967, com iniciativas nas cidades de Natal e do Rio de Janeiro, e suspenso através do manifesto “Parada: Opção Tática”, de 1972, como resultado da pressão exercida pela ditadura militar. Este movimento reivindica como ponto de partida o percurso iniciado por Wladimir Dias-Pino com duas obras que foram divulgadas pela Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, de modos distintos: i) através da exibição dos painéis da primeira variante de *Solida*, “um poema codificado com várias versões, desde a verbal-tipográfica até à gráfico-estatística, e que empregava procedimentos intersemióticos inéditos, chegando a abrir mão das palavras”¹⁸⁴; ii) através da venda do livro *A Ave*, realizado entre 1953 a 1956, publicado em tiragem artesanal nesse último ano, construindo-se com base num “procedimento intersemiótico: a sintaxe do poema deriva de uma sequência numérica ordinal” (Kac, 2004, p. 229)¹⁸⁵. Para detalhar o contributo das obras citadas, vale a pena recuperar as palavras de Moacyr Cirne, publicadas em 1975, no livro *Vanguarda: Um Projeto Semiológico*:

Mas por que A Ave foi tão importante assim para o processo? Em parte já o vimos. Ou melhor: sabemos-lo na totalidade, desde que apreendemos suas lições. E são lições cristalinas: a) trabalhando-se a(s) especificidade(s) do livro ou de qualquer outro objeto, exploram-se suas potencialidades. Daí, novas possibilidades para cada novo material; b) limpando-se o espaço concreto dos signos verbais, indica-se uma opção icônica a ser preenchida quando útil e/ou necessária para a lógica do poema. Daí, as imagens cotidianas transformando-se em siglas: poesia para ser vista e sem palavras; c) gerando-se séries gráficas, pesquisa-se a estrutura da obra no interior do seu próprio processo. Daí, a visualização da estrutura/leitura do processo; d) manipulando-se, se for caso disso, a fisicalidade do produto, desenha-se a participação do consumidor em função de novos discursos (e não apenas da simples manipulação). Daí, ato: operação das probabilidades (como citado em Kac, 2004, pp. 247-248).

¹⁸⁴ V. Anexos, Fig. 80 a 82, pp. lxxxi-lxxxiii.

¹⁸⁵ V. Anexos, Fig. 83 a 84, pp. lxxxiv-lxxxv.

Antes de aprofundar o modo como o Poema/Processo aborda o “problema do livro”, vale a pena enunciar alguns princípios teóricos e características importantes que singularizam este movimento, segundo a leitura dos brasileiros Eduardo Kac e Philadelpho Menezes: i) oposição entre poesia e poema – “de forma a não haver poesia/processo, e sim poema/processo, entendido o poema como um produto que, por sua funcionalidade, deveria ser consumido” (Kac, 2004, p. 245); ii) funcionalidade e visualidade – “[a]nexo ao conceito de processo está a ‘funcionalidade’: no ato da apreensão do poema, dispensa-se a palavra em função da visualização dinâmica do poema, independente de decodificações semânticas” (Menezes, 1987, p. 65); iii) definição de processo – “[e]sta é a significação do poema/processo: a geração de processos” (Menezes, 1987, p. 69); iv) relação entre movimento e estrutura – “[o] processo, aplicado no poema, articula o movimento dos elementos estruturais e necessita, portanto, de uma sequência temporal” (Menezes, 1987, p. 65); v) sequência temporal – “apreensão e criação de formas que se movimentam como em sequências fotogrâmicas” (Menezes, 1987, p. 66); vi) conceito de versão – “o poema surgiria sob a forma de um projeto, que suscitaria consequentes versões/leituras por parte do público/leitor” (Kac, 2004, p. 245); vii) noção de contra-estilo – “[c]omo cada poema, segundo a tese, encerra um processo diverso de outro, fala-se em ‘contra-estilo’, decorrente da variação (não redundância) de cada poeta” (Menezes, 1987, p. 69); viii) antecipação da *mail art* – publicação de revistas-envelope, como a *Ponto, Processo e Vírgula*, e aplicação do “conceito de versão, que seria amplamente utilizado na arte correio” (Kac, 2004, p. 245); ix) linguagem da banda-desenhada – “toda a produção do poema/processo se deixou permear pelos elementos composicionais dessa poderosa linguagem de massa, como a divisão concatenada em quadros, a exploração da onomatopeia, do balão, e outros recursos verbovisuais” (Kac, 2004, p. 248).

Estes desígnios teóricos implicam também a necessidade de demarcação em relação aos restantes movimentos brasileiros de Vanguarda, tais como o Concretismo do grupo Noigandres e o Neoconcretismo de Ferreira Gullar, verificando-se que este critério organiza a reflexão sobre o livro proposta num ensaio relevante da autoria de

Moacy Cirne e Álvaro de Sá, com o título “A Origem do Livro-Poema”, publicado em 1971.

Assim, as categorias “poesia-livro”, “poema-livro” e “livro-poema”, desenvolvidas e comparadas por Cirne e Sá no texto em referência, correspondem a exemplos de publicações produzidas respetivamente pelo Neoconcretismo, grupo Noigandres e Poema/Processo. Estes autores pretendem associar o “livro-poema” exclusivamente a uma abordagem funcional e espacial característica do poema/processo, desvinculando esta categoria de apropriações neoconcretistas reivindicadas por Ferreira Gullar e de eventuais tentativas de aproximação ao grupo Noigandres.

Para Cirne e Sá, o Neoconcretismo nasce de uma corrente fenomenológica que valoriza a expressão, ou seja, a poesia em detrimento do poema, o que resulta em trabalhos integráveis na categoria de “poesia-livro”, uma vez que as palavras que compõem o poema são articuladas pelos aspectos formais da publicação. É com base neste pressuposto que obra de Mallarmé intitulada *Un Coup de Dés* é considerada como um exemplar da definição “poesia-livro”. Para justificar o enquadramento da produção do grupo Noigandres na categoria de “poema-livro”, os autores deste ensaio elegem, por um lado, a preocupação poética em torno da construção e, por outro, a secundarização do livro como suporte do poema. Ou seja, a estrutura das relações espaciais que configuram o poema concreto determinam as possibilidades de organização em livro, como se pode ver no exemplo do poema “Life” (1958), de Décio Pignatari, que surge publicado tanto no formato compacto, ocupando uma só página, como no formato alargado, dispondo os seus elementos numa sequência de páginas.

Como tal, o Poema/Processo reclama a centralidade do “livro-poema” na sua abordagem poética do seguinte modo:

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro). [...] Enquanto numa poesia fenomenológica ou em um poema "estrutural" a leitura esgota a comunicação do poeta com o consumidor, no livro-poema a comunicação primeira inicia um novo universo para o consumidor, levando-o a posição de criador e distinguindo

radicalmente a leitura da escrita, ou seja, o ato mental de captar a intencionalidade do poeta, do ato físico exploratório do consumidor.

O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem esta transposição. O livro-poema exige a exploração simultânea ou isolada de: transparência/ opacidade [;] perfuração/ relevo [;] vinco/ dobras [;] brilho/ cor [;] corte/ desdobragem [;] elasticidade/ flexibilidade [;] textura/ dureza [;] e, como organização de livro, de: capa/ contracapa [;] níveis/ cantos [;] numeração/ inter-relação material das folhas [;] posicionamento formal/ ajuste [...]. Por outro lado, é preciso dizer que, se o "livro-poema não puder perder a característica de livro para ser filme ou cartaz", pode, contudo, permitir versões materiais.

Os autores do Neoconcretismo e do Poema/Processo exploram dois tipos de aspectos que são relevantes para a obra de António Aragão: i) no caso do livro, radicalizam a importância do suporte, através da manipulação das suas propriedades físicas, sendo que no trabalho do poeta português se destaca o uso generalizado das dobras, já amplamente citado, ao qual se pode juntar também a cor, a transparência e a perfuração, tal como se constata, por exemplo, em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*; ii) no caso dos meios de comunicação em massa, empregam os códigos gráficos da banda-desenhada, como sucede também em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, e os recursos materiais da correspondência postal, patentes em *Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco*.

Assim, retomando a reflexão sobre a problemática do livro desenvolvida pelos autores brasileiros, quando, por um lado, Ferreira Gullar afirma que a “unidade palavra página é indissolúvel”, e, por outro, Cirne e Sá defendem que “o poema só existe porque existe o objeto (livro)”, fica implícita a ideia de que é possível estabelecer um vínculo inseparável entre poema e suporte. Por sua vez, esta ideia relaciona-se com a leitura que Jacques Rancière propõe para a obra de Marcel Broodthaers sobre o poema de Mallarmé, já citada anteriormente: “there is no space proper to words. There are words and there is *space itself*” (2008, p. 203). Contudo, a demonstração da inexistência de um espaço próprio para as palavras, elaborada pelo filósofo francês, não exclui a

eventualidade desse espaço físico participar no processo de construção poética, que, por sua vez, se pode afirmar também como um mecanismo icónico que instaura ligações inalienáveis entre texto, imagem, disposição e suporte: O que determina a possibilidade dessas ligações? Com que vínculos se sustenta um poema que prescinde das palavras? Como se definem as ligações inalienáveis entre palavra e imagem numa composição poética? Em que situações pode um poema dispensar uma relação vinculativa com o suporte? Como é que António Aragão aborda estas questões?

É aliás através do modo como se articulam no poema as noções de disposição (“organização” e “estrutura”), suporte (“corpo físico”), palavra (“signo verbal”) e imagem (“elementos gráficos”) que Philadelpho Menezes sintetiza as especificidades das várias abordagens da poesia de Vanguarda brasileira da década de 1950, levadas a cabo pelo grupo Noigandres, pelo Neoconcretismo e pelo trabalho de Wladimir Dias-Pino que antecede o Poema/Processo:

Neste aspecto, considerando a organização objectiva do poema neoconcreto, temos que ele reúne a parataxe e certa geometrização, típicas do grupo Noigandres, com a ideia de livro manuseável e o uso de elementos gráficos, de Wladimir Dias-Pino, não acrescentando (a nível do poema considerado em sua estrutura e funcionamento, enquanto um corpo sígnico autónomo e objectivo) nada que justifique a sua diferença com os concretistas que o antecederam. Pode-se dizer que o neoconcretismo é uma simbiose de dois procedimentos que corriam paralelos na formação da poesia concreta. Sua produção mais característica seria a de um poema estruturado segundo a composição do grupo Noigandres, mas articulado e desenvolvido na forma do livro-poema de Wladimir Dias-Pino. Uma única diversidade deve ser observada, quanto ao corpo físico do poema, entre o neoconcretismo e Wladimir Dias-Pino: enquanto neste a visualidade tem por função organizar novas relações entre as palavras e, por fim, registar uma estrutura pura de desenvolvimento gráfico do poema, no neoconcretismo, as cores, dobras e movimentos tendem a explicitar e reforçar a potencialidade do signo verbal” (1987, pp. 49-50).

Já a principal distinção entre os movimentos poéticos de Vanguarda brasileira mencionados e os seus sucessores da década seguinte diz respeito à supressão da palavra por parte da Poesia Semiótica e do Poema/Processo. Por sua vez, Philadelpho Menezes encontra algumas continuidades entre os referidos movimentos poéticos através da utilização do “livro-poema”:

O livro-poema-objeto, manipulável pelo leitor, não resultará em outra coisa que em objetos plásticos cuja dinâmica de movimentos variáveis não induz à criação de sentidos, mas à apreciação de móveis. Aqui as semelhanças [do poema/processo] com o neoconcretismo são maiores que as diferenças (1987, p. 68).

No entanto, para o investigador brasileiro, esta produção poética da década de 1960 que dispensa as palavras, onde se enquadra o Poema/Processo, resulta em objectos que pertencem sobretudo ao campo das artes gráficas, afastando-se da concepção de poesia visual que se fundamenta em relações não arbitrárias entre elementos textuais e visuais, sem suprimir nenhum deles (1987, pp. 70-71). Mesmo reconhecendo a importância do Neoconcretismo e do poema/processo para a experimentação da materialidade e da visualidade poéticas, Philadelpho Menezes considera que um poema não deve excluir a possibilidade de proporcionar leituras semânticas, que, por sua vez, dependem da presença das palavras.

Como tal, o quadro teórico proposto por Philadelpho Menezes para organizar as tendências da Poesia Visual brasileira da década de 1970, já anteriormente apresentado no capítulo “Os Mecanismos da Escrita”, tem sempre o texto como protagonista, de acordo com três variantes: i) enquanto objecto do tratamento visual (poema-embalagem); ii) em paralelo com elementos não verbais que lhe são alheios (poema-colagem); iii) numa combinação articulada com elementos não verbais (poema-montagem). Ainda assim, o investigador apenas valoriza o contributo icónico da terceira hipótese para um programa poético visual, uma vez que aproxima o poema-embalagem da poesia verbal e o poema-colagem das artes gráficas (1987, p. 109). Ou seja, para Philadelpho Menezes, as possibilidades de leitura que são obtidas através de estratégias

exclusivamente visuais não têm a legitimidade semântica do texto e, como tal, desempenham um papel secundário e arbitrário na construção poética.

Assim, quando esta atitude zelosa de Philadelpho Menezes em relação à definição do campo da poesia e à importância do texto se conjuga com uma margem de autonomia entre a dimensão material e a dimensão verbal – a tal ausência de um espaço próprio para as palavras de que fala Rancière –, corre-se o risco de presumir que a participação dos aspectos visuais no mecanismo icónico poético é irrelevante, inibindo uma leitura atenta das relações visuais que também sustentam e enriquecem um determinado poema.

Para completar a inventariação teórica em torno dos conceitos indispensáveis para análise da obra poética de António Aragão que ocorrerá de seguida, é necessário ainda ter em conta algumas reflexões deste autor sobre a imagem. Para o efeito, destacam-se dois textos já abordados aquando da perscrutação da produção ensaística do poeta português que se relaciona com o seu interesse pelo suporte: “A Arte como ‘Campo de Possibilidades’”, de 1963, e “A Escrita do Olhar”, de 1985.

No primeiro exemplo, em paralelo com as considerações sobre os objectos-plásticos e os objectos-poéticos, surge a “imagem do descontínuo” gerada pelo princípio de indeterminação que acrescenta uma dimensão semântica aos referidos objectos (Aragão, 1981a, pp. 102-103). Posteriormente, a imagem é associada ao pensamento para explicar as semelhanças entre a criação poética e o mecanismo do jogo: “Um pensamento propõe, como uma jogada, outro pensamento, uma imagem, outra imagem e assim sucessivamente, numa reinvenção virtual e insuspeita” (p. 103). Por fim, as ideias de objecto e de jogo são combinadas para propor uma definição de poesia concreta através da visibilidade da imagem no corpo da palavra: “Na clássica poesia linguística (!) o serial das imagens, sons, ritmos e símbolos informa descritivamente o jogo lógico-discursivo. Mas, ao contrário, na poesia concreta a palavra-sonora é jogada como palavra-coisa, a imagem simbolizante transmuda-se em imagem-objecto: o jogo é sintético-ideográfico” (p. 103).

Por sua vez, no segundo exemplo, o entendimento da imagem-objecto que subverte o jogo lógico discursivo, anteriormente citado, é substituído pela identificação de uma “época [...] invadida por uma linguagem onde impera a imagem (Aragão, 1985a,

p. 187)”, não sendo já possível destringir o acto de ver do acto de ler. Para clarificar as características dessa invasão, António Aragão recorre às palavras do poeta italiano Eugenio Miccini: “Palavra e imagem estão colonizadas inteiramente pela civilização contemporânea que sintomaticamente se diz civilização da imagem, de consumo, de *mass-media*” (p. 185). Ou seja, a cultura de massas e as possibilidades tecnológicas alimentam a comunicação criativa visual analisada por António Aragão neste ensaio, que se debruça sobre trabalhos de xerografia.

Já o termo “texto”, que estava ausente do artigo de 1963, surge agora para nomear os poemas visuais produzidos pelo poeta português com a técnica electrográfica: “Voltando, neste caso, à xerografia (nossa experiência), ao uso da máquina combinando palavra e imagem, estas não são concebidas como dois componentes isolados no texto mas antes como uma visualização articulada sempre entre imagem e palavra” (p. 186). Este posicionamento apoia-se em teóricos como Max Bense, que, segundo o António Aragão, “não deixa de ter razão quando na sua ‘Pequena Estética’ escreve que ‘com a definição de textos visuais, a teoria geral do texto passa para uma teoria geral da imagem’” (pp. 185-186). Em defesa da inseparabilidade entre palavra e imagem, António Aragão propõe que “[o]s dois campos têm de se encontrar intimamente ligados para daí resultar um código comum de corpo visual” (p. 185). Por fim, o poeta português situa neste mesmo nível de reciprocidade a “acção conjunta do homem-máquina [que] resulta [n]um texto único da autoria dos dois” (p. 188).

Vale a pena ainda ponderar sobre eventuais implicações das referências a poetas ou artistas visuais que trabalham com as imagens da cultura de massas relacionadas com o discurso ensaístico de António Aragão, dando atenção aos casos em que surgem de um modo explícito ou implícito, ou inclusivamente quando se nota a sua ausência.

Retomando a menção a Eugenio Miccini no texto de 1985, é possível encontrar nesta alusão à *Poesia Visiva* cruzamentos com outros autores italianos que também se associam a este movimento iniciado em 1963, como, por exemplo, os já citados Nanni Balestrini, Stelio Maria Martini e Mario Diacono, assim como Adriano Spatola. Reitera-se que apenas Nanni Balestrini é nomeado nos ensaios de António Aragão, embora seja somente na vertente que o liga à Poesia Cibernética.

Este ensaio de 1985 oferece um outro nome que remete indirectamente para uma abordagem artística que interessa ao poeta português: Jean Tinguely. Apesar de António Aragão mencionar o artista francês a propósito das possibilidades artísticas do uso da máquina, a relevância de Jean Tinguely deve-se igualmente ao seu papel como um dos fundadores do *Nouveau Réalisme*¹⁸⁶, em 1960, e à ligação aos *affiches lacérées* encontrados nas ruas, que o poeta português evoca num comentário de outro texto datado de 1965:

A certeza é esta: os símbolos caíram à rua. Reduziram-se a sinais. E, agora, por toda a parte, os sinais surgem.

Há sinais num bocado arruinado de cartaz, num pequeno sítio do muro, nuns restos de sucata e lixo, numa indicação insuspeitada, num fragmento, em pedaços de jornais, no que esteve perto do homem ou saiu das suas mãos, em tudo o que se gastou e teve seu uso ou vive ainda em pleno consumo (1981e, p. 53).

Estes exercícios de *décollage* tinham tido início já em meados da década de 1950, em duas cidades europeias que também acolheram António Aragão: Roma, onde se destaca o contributo do pintor Mimmo Rotella, e Paris, onde sobressai o trabalho da dupla artística formada por Raymond Hains e Jacques Villeglé. A este propósito, vale a pena recordar um poema de António Aragão, já analisado, que nomeia lugares da capital italiana, “Roma nce de Iza Mor F lsmo”, para observar esta relação entre a paisagem urbana e os pedaços de mensagens visuais e textuais, que interessa ao *Nouveau Réalisme*, nomeadamente no seguinte passo: “é comme ça do zinabre nas vozes o/ possível letreiro a norma o cripto/ substantivo o carimbo um rasto de/ siglas na parede fuzilada o caligra/ (ma)fia que me assusta o que sabe a/ beleza destruída” (p. 8).

De um modo geral, no que diz respeito a artistas e a pensadores que se dedicam às imagens da cultura popular, as referências internacionais que se afirmam num período entre o último quartel do século XIX e o final da década de 1950 têm uma

¹⁸⁶ Este grupo é composto pelos artistas Jean Tinguely, Raymond Hains, Jacques Villeglé, François Dufrêne, Arman, Yves Klein e Daniel Spoerri.

expressão significativa nos ensaios de António Aragão – p.e. Mallarmé, cubistas (Fernand Léger), futuristas (Filippo Tommaso Marinetti), dadaístas (Marcel Duchamp, Francis Picabia), surrealistas, letristas (Isidore Isou) –, sobretudo quando comparadas com a presença de outros autores com obras marcantes sobre o mesmo assunto na segunda metade do século XX – p.e. Bourroughs e Gysin, Umberto Eco, Eugenio Miccini, Roland Barthes, Max Bense.

Por último, sublinha-se ainda que as reflexões de António Aragão sobre procedimentos artísticos, como a fragmentação e a colagem, e sobre instrumentos tecnológicos, como a Electrografia, que o próprio poeta utiliza para intervir em imagens da cultura popular, não são necessariamente acompanhadas por abordagens explícitas a obras de outros autores seus contemporâneos que utilizam recursos semelhantes, tanto no âmbito nacional como internacional. O mesmo tipo de omissão se constata em relação à participação do poeta na rede da Arte Postal e à apropriação da linguagem gráfica da banda-desenhada.

Assim, como foi referido no início deste ensaio sistemático para uma abordagem visual das publicações poéticas individuais de António Aragão, os títulos dos próximos capítulos propõem quatro categorias que combinam os termos “suporte”, “palavra” e “imagem”, subordinando-se qualquer um deles, implicitamente, à “disposição espacial”. Apostando numa organização cronológica das edições, os três primeiros títulos – “Suporte-Palavra”, “Suporte-Palavra-Imagem” e “Suporte-Imagem” – tratam trabalhos que têm em comum a importância da exploração do suporte como processo visual, enquanto na quarta categoria se encontram obras que privilegiam diferentes modos de manipular a imagem a par da palavra.

SUPORTE – PALAVRA

As publicações *Folhema 1* (1966)¹⁸⁷ e *Folhema 2* (1966)¹⁸⁸ exemplificam a relevância do suporte e da palavra para a construção poética, que, neste caso, se afirma

¹⁸⁷ V. Anexos, Fig. 39 a 42, pp. xlv-xlvi.

¹⁸⁸ V. Anexos, Fig. 43 a 46, pp. xlix-lii.

duplamente através da palavra-*valise* escolhida para o título, aglutinando vocábulos como “folha” e “folheto” com o termo “poema”.

As estratégias compositivas aplicadas nestas duas publicações desenvolvem, em termos genéricos, opções já testadas em “Roma nce de Iza Mor F Ismo”. Por exemplo, ao desdobrar o tríptico que inclui as páginas 19 a 24, é possível reconhecer relações entre vincos e mancha textual, nomeadamente no que diz respeito ao seu posicionamento e orientação na face da folha que combina as páginas 23, 24 e 19, que são retomadas nos “folhemas”, modificando a dimensão do suporte, o sistema de dobragem e os movimentos de manipulação exigidos pela leitura.

Assim, comparando o formato do papel utilizado nos “folhemas” (que corresponde a um tamanho ligeiramente inferior ao formato A2 quando totalmente aberto – com 67x44,5 cm – e resulta num tamanho ligeiramente superior ao formato A5 quando totalmente dobrado – com 22,5x16,7 cm) com cada tríptico de “Roma nce de Iza Mor F Ismo” (que corresponde a um A3 quando totalmente aberto – com 29,7x42 cm – e resulta num formato com um terço da sua maior dimensão quando totalmente dobrado – com 29,7x14 cm), observa-se que o suporte da primeira obra referida apresenta quase o dobro da área da segunda. Esta ampliação da superfície de papel permite combinar dobragens paralelas, como aquelas utilizadas nos trípticos, com outras perpendiculares, formando um sistema de dobras em cruz dupla que divide o suporte em oito partes. Ou seja, os momentos de desdobramento horizontal existentes nos trípticos passam a alternar com um desenvolvimento segundo um eixo vertical. No entanto, a disposição e orientação dos textos dos “folhemas” obriga a que cada acto de desdobramento inclua também um movimento de rotação com um ângulo de 90 graus, reposicionando a realização desses actos de desdobramento sempre ao longo de um eixo horizontal (apenas no caso de *Folhema 1* é necessário realizar uma rotação de 180 graus, quando este se encontra totalmente aberto).

No que diz respeito à percepção da página sugerida pelos desdobráveis e no caso de “Roma nce de Iza Mor F Ismo”, a delimitação da página coincide com o seccionamento tripartido do suporte, recorrendo à numeração para uma diferenciação inequívoca. Deste modo, prevalece neste exemplo a possibilidade de sequencialização de módulos contíguos com o mesmo formato de configuração base, o que também

facilita a visualização em simultâneo de várias páginas, usando-se em cada uma delas diferentes combinações de elementos textuais em bloco, segmentos horizontais e segmentos diagonais, como já foi visto anteriormente. Já nas experiências realizadas com os “folhemas”, a delimitação da página vai coincidindo com a superfície visível do desdobrável, à medida que vai sendo aberto, suprimindo-se assim a ideia de visualização simultânea de páginas distintas existente no modelo anterior. Embora esta superfície visível não seja numerada, a disposição e a autonomia de cada texto em relação aos demais confere validade à ideia da percepção de uma página inteira que se vai ampliando numa progressão geométrica com três momentos: i) primeiro desdobramento em linha com um eixo horizontal e rotação de 90 graus para leitura do primeiro texto, ocupando uma superfície visível que corresponde 2/8 do suporte; ii) segundo desdobramento em linha com um eixo horizontal e rotação de 90 graus para leitura do segundo texto, ocupando uma superfície visível que corresponde 4/8 do suporte; iii) terceiro desdobramento em linha com um eixo horizontal e rotações sucessivas de 90 e/ou 180 graus para leitura de cada um dos três textos que ocupam diferentes fracções do suporte, cuja extensão global já é plenamente visível. Como seria de esperar, no verso desta grande página, encontram-se em simultâneo a capa e a contracapa do folheto, assim como os dois primeiros poemas dos desdobramentos anteriores.

Por sua vez, a autonomia de cada poema é reforçada pela procura de uma coerência tipográfica específica para cada texto, que resulta na diferenciação tipográfica entre os vários textos, ou seja, implica que os poemas se distingam entre si pela introdução de variações no peso e no corpo da letra, assim como na família de fontes, alternando entre a serifada e a não serifada.

É curioso que os “folhemas” empreguem o mesmo sistema de dobragem dos cadernos de 16 páginas que se utilizam na produção de livros. Esta solução permite combinar um conjunto de páginas numa só chapa de impressão para aproveitar melhor uma mesma folha de papel. No caso dos livros, as folhas impressas são dobradas em cadernos e aparadas para serem reunidas numa publicação devidamente cozida, agafada e/ou colada a uma capa. No caso dos “folhemas”, António Aragão recorre à estrutura de um caderno para valorizar, através da disposição da mancha textual, os

elementos que a manipulação de formatos como o livro obriga a dispensar: as dobras. Por sua vez, esta implicação física do formato do livro na estrutura do desdobrável remete para as considerações de Mallarmé sobre a importância da dobra na concepção do *Livre*, anteriormente aludidas.

Porém, o contributo de Mallarmé para reflectir sobre as características materiais das publicações também pode encontrar eco no modo como Aragão inclui a publicidade nos “folhemas”, valendo a pena prestar atenção à comparação que o autor francês faz entre a página de imprensa e as estruturas de consumo. Ao analisar os ensaios de Mallarmé publicados na década de 1890, a norte-americana Anna Sigrídur Arnar explica que o poeta francês valoriza a possibilidade de o leitor de jornais se deter apenas nas notícias que lhe interessam, estabelecendo uma qualquer ordenação preferencial de textos para o seu exercício de leitura. Por sua vez, o potencial combinatório inerente à leitura do jornal é relacionado com a vocação comercial deste meio de comunicação de massas, constatando-se que essa vocação se encontra presente tanto na disparidade temática das notícias, competindo pela atenção do leitor-consumidor numa mesma página, como na profusão de anúncios publicitários (Arnar, 2011, pp. 228-229).

Assim, tal como a interferência das estruturas de consumo nas características materiais dos jornais é identificada por Mallarmé como sendo impulsionadora da leituras combinatórias e incorporada nas suas criações literárias (nomeadamente, no poema *Un Coup de Dés* e na concepção do *Livre*), também se observa nos “folhemas” de António Aragão a adopção de estratégias de comunicação e propaganda, tanto ao nível do suporte, utilizando um folheto desdobrável semelhante àqueles usados para fins publicitários, como ao nível da palavra, integrando nos vários poemas termos como: publicidade, anúncio, propaganda, cartaz, reclame, marca, notícias, telefonia e cinema.

Do ponto de vista do desenvolvimento textual e temático, esta terminologia associa-se também a uma ideia de fala, enquanto vertente publicitária ou propagandística de um discurso poético que pretende imiscuir-se nos meios de comunicação de massas, como se pode observar em alguns exemplos retirados dos cinco textos de *Folhema 1*: i) “pede o anúncio pedindo o cartaz de Alcácer-Quibir” – do primeiro poema, que termina com a frase: “peço pedindo/o pedido”; ii) “nisto de hoje faço falas” – do segundo poema, onde se encontra também a seguinte citação: “e a

prima do Zeca bateu-se pelo anúncio/ prima de seios missionários/ enquanto o locutor apresentou a técnica/ das minhas derrotas”; iii) “tu dizias: mini-stro/ ah dizias:/ meu come: meu tome: meu nome/ enormeando/ enquanto se alumia o uso de comer-ciar este/ nosso onde” – do terceiro poema, que refere também a “fotogramafia” e a “telefonía”; iv) “o que pre sente propaganda de espanto” – do quarto poema, onde se lê também “gramo-te doidando o teu cartaz”, sendo que o texto se inicia com a frase: “foi a minha lavagem de cérebro”; v) “esta fala poderá ser preenchida/ por quem estiver interessado/ ou poderá mesmo servir para/ anúncio ou qualquer propaganda” – do quinto poema, que é composto por estrofes colocadas dentro de balões de diálogos característicos da banda-desenhada.

Antes de abordar outros motivos temáticos presentes nos “folhemas”, é necessário explicitar alguns aspectos da materialidade textual que dizem respeito à disposição e configuração da mancha gráfica, assim como aos recursos linguísticos e ortográficos utilizados. Assim, são exploradas manchas gráficas com configurações irregulares, que a cada desdobramento ampliam o desenvolvimento vertical de cada texto, uma vez que a superfície visível do suporte vai aumentando. Além do posicionamento dos poemas no suporte variar em consonância com os movimentos de desdobramento e rotação anteriormente mencionados, originando uma disposição gráfica à escala da folha com várias orientações de leitura, também se encontram exemplos de fragmentos, colocados à margem do corpo principal do poema a que pertencem, que replicam, ocasionalmente, essa coexistência de várias orientações de leitura apenas numa fracção visível do suporte. A estes critérios de composição gráfica junta-se a predominância de um formato de leitura linear e sequencial para cada poema.

Como tal, e à semelhança do que sucede em “Mirakaum”, a função de interrupção explorada através dos recursos linguísticos, no âmbito da palavra e da frase, contribui para a produção de um discurso descontínuo e aberto, onde confluem várias possibilidades de leitura. São realizadas manipulações que dizem respeito à inclusão de novos elementos tipográficos, tais como sinais de pontuação e outros caracteres, recorrendo-se também à diferenciação dos aspectos exclusivamente materiais do texto, tais como a introdução de maiúsculas, negritos, novos corpos de letra, vários espaçamentos e translineações. Em *Folhema 2*, António Aragão soma a utilização da cor

magenta aos procedimentos que tiram partido da expressão visual do texto para gerar novos critérios combinatórios de leitura, ou acentuar possibilidades já existentes.

É possível também encontrar analogias funcionais entre algumas soluções textuais e o trabalho sobre o suporte dos “folhemas”. Deste modo, a inclusão generalizada de dois pontos e o uso da chaveta sugerem uma afinidade com o desdobrável, na medida em que todas estas opções explicitam visualmente o mecanismo de uma relação entre partes que compõem um todo. Ou seja, tanto os dois pontos como a chaveta, por desenvolverem uma enumeração de elementos que demonstra os seus vínculos através da pontuação do discurso, podem ser comparados aos vincos do desdobrável, por fraccionarem a folha de suporte de acordo com uma hierarquia de movimentos que ocultam e revelam a unidade e os seus fragmentos.

Ainda no âmbito do labor textual, assinala-se também o uso de estratégias de repetição e de variação que amplificam o leque de relações da semelhança entre palavras pertencentes ao mesmo poema ou a poemas distintos, através da inclusão de jogos parónimos e anagramáticos. Assim, à transversalidade de linhas temáticas e de procedimentos experimentais contrapõem-se também estratégias específicas de repetição e de variação que são decisivas para a individualização dos textos. No caso de *Folhema 1*, identificam-se os seguintes exemplos: i) no primeiro poema, multiplicam-se diferentes conjugações do verbo pedir, que também se transforma em “pedaço”, “pede aço” e “pé de aço”; ii) no segundo poema, a expressão “nisto de hoje faço” pontua três momentos do texto, onde abundam também construções frásicas curtas que se iniciam com o verbo haver, conjugado na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito; iii) no terceiro poema, sublinham-se as construções com sílabas “con”, “can”, “mini” e “ex”, enquanto fragmentos que se justapõem a outras palavras ou que se destacam no conjunto de letras que forma determinado vocábulo (à semelhança dos hipogramas de Saussure); acrescenta-se ainda a utilização de pares parónimos, tais como come/tome, pela/pele, como/coma e canto/tanto; iv) no quarto poema, os vários gestos auto-representativos disseminados pela composição textual parecem ser sintetizados na seguinte sucessão de versos “o que persigo de mim/ o que perdigo de mim/ o que perigo de mim”; v) no quinto poema, são também utilizados conjuntos parónimos, tais como esfera/espera/ásfera, onde estás/onde és tais, escuto/escuro, à toa/ actua.

Por sua vez, em *Folhema 2*, apenas três dos seus cinco poemas replicam abordagens textuais que recorrem à repetição e à variação: i) no segundo poema, o discurso vai sendo construído com base na sucessão de palavras como “contra”, “o muro”, “a ternura”, “escreve-se” e “o teu retrato”, verificando-se que esta última expressão regista mais ocorrências (assim como “o muro”) e funciona como refrão; ii) no terceiro poema, os versos iniciais “o rei. a rainha. o roque/ o louco. a linda. o toque” apresentam seis nomes que vão pontuar o desenvolvimento do texto, onde também surge, por duas vezes, o refrão “a gente canta a gente janta/ a gente canta a gente janta”, destacado através da disposição e da cor; iii) no quinto poema, com o título “ENTRE VISTA”, as palavras “IR” e “RI” destacam-se no conjunto de letras que forma determinado vocábulo (à semelhança dos hipogramas de Saussure), através de utilização de maiúsculas e da diferenciação cromática com o magenta.

No par de textos de *Folhema 2* que ficam fora deste conjunto de práticas sobressai, porém, a especificidade temática que caracteriza este número da publicação, ou seja, aquilo que Bruno Ministro designou como “efeito de imagem técnica (seja ela cinematográfica ou fotográfica)”, reconhecendo que António Aragão explora este aspecto também na restante obra (2019c, p. 25). Assim, o poema “NO ÉCRAN” inaugura em *Folhema 2* o eixo constitutivo dedicado à imagem, remetendo para experiência de um espectador de cinema, como demonstra a sequência dos termos: “ÉCRAN”, “desbobina”, “metragem”, “notícia”, “cena”, “fita ao ralenti”, “INTERVAL(H)O”, “plástico quente” e “BILHETE”. Do importante contributo de Diana Pimentel para a análise deste poema, destaca-se ainda o paralelismo entre a projecção cinematográfica e “o movimento engendrado graficamente pela oscilação entre maiúscula e minúscula (...) [revelando] um outro texto a partir de dentro do poema” (2011, p. 102). O último exemplo que não explora abordagens textuais como a repetição e a variação, e que se inicia com o verso “EXPORTO”, mistura a linguagem da publicidade com uma referência popularizada pelo cinema para designar um desenlace feliz numa história, a expressão *happy-end*.

A presença do “efeito de imagem técnica” em *Folhema 2* manifesta-se nas menções sucintas ao retrato¹⁸⁹ e nas preocupações com a manipulação da câmara¹⁹⁰ desenvolvidas num dos três textos que ocupam o suporte totalmente desdobrado, o poema “ENTRE VISTA”, onde se incluem também aspectos relacionados com a rotação cinematográfica e referências específicas a um filme¹⁹¹. Pelo contrário, em *Folhema 1*, a fotografia é convocada directamente apenas duas vezes em poemas distintos¹⁹² e o ambiente da sala de cinema pode ser pressuposto nos balões de banda-desenhada com falas que exortam a escutar o escuro.

Entre os textos que compõem os “folhemas”, vale a pena atentar no caso particular de “ENTRE VISTA”, uma vez que António Aragão seleccionou este poema para integrar, pelo menos, três publicações distintas na década de 1960, apresentando “pequenas modificações linguísticas e gráficas” em cada uma delas, tal como revela o estudo de Bruno Ministro: a primeira ocorrência data de Julho de 1966 no *Jornal ABC – Diário de Angola*; a segunda surge em Agosto do mesmo ano em *Folhema 2*; a terceira diz respeito ao número de Abril de 1967 da revista italiana *Linea Sud* (2019c, p. 21). Para abordar os dois trabalhos de António Aragão incluídos nesta revista italiana, ou seja, “ENTRE VISTA” e “ab surdando” (um poema inédito em Portugal), este investigador convoca também “Mirakaum”, que, como já foi dito, deu à estampa pela primeira vez em 1965, numa publicação de autor, e foi incorporado no segundo caderno antológico de Poesia Experimental em 1966. A referência a “Mirakaum” é aqui usada sobretudo por causa de “ab surdando”, uma vez que se detecta em ambos “uma exploração

¹⁸⁹ No segundo poema de *Folhema 2*, que se inicia com o verso “contra o muro: a ternura: o muro”.

¹⁹⁰ No poema de *Folhema 2* que se inicia com o verso “o rei. a rainha. o roque”, nomeadamente nos seguintes passos: “foco-me com toda a exactidão:/ o rei. a rainha. o roque./ limpo a objectiva da poeira/ acerto a luz e a minha sombra”; “é isso: vou ao cinema:/ o louco. a linda. o toque”.

¹⁹¹ Destacando-se os seguintes passos: “ruído de macia no retrato”; “(a tua imagem pancromântica correcta:/ ASA 64/4,5* 19 DIN-MEU(L)SION NUMBER 270077 TAAA!”; “retomo o caso: ret!Ro teu naRiz/ sem Cleópatra/ sem Elizabeth Taylor”; “UM DEUS ATRAVESSA A CENA: **cospe**/ ELA (a mesma) TRAZ O SEIO NU/ PRATO: **corte**”; “eis tua pele terRivelmente fotográfica!”; “sequência final:/ CONTO O CRIME DE TER NADA/ LONGAMENTE À MINHA VOLTA:/ **corte**/ plano ame RI cano:/ AQUI DEUS (falo do outro) TRAZ/ O SEIO ESSENCIAL NO PRATO:/ **corto-me**”

¹⁹² No poema que se inicia com o verso “foi a minha lavagem de cérebro”, destaca-se o seguinte passo: “esta minha inauguração de impaciência:/ retiro o retrato e a bandeira”. E no poema que abre com o verso “arde o lugar ainda lindo”, salienta-se o seguinte passo: “FOTOGRAMAFIA: pela ou pele: como ou coma/ (carro velocitando feroz/ sob o (f)luxo do sei-o)”.

semelhante da relação entre palavra e imagem através do recurso ao *rebus* num jogo de altercação entre signo verbal e signo visual” (Ministro, 2019c, p. 23). No entanto, quando Bruno Ministro identifica em “ENTRE VISTA” um “jogo constante de encontrar no interior de palavras outras palavras” e um “encadeamento de uma sequência de cenas que são cortadas de forma abrupta uma e outra vez” (2019c, p. 24), é difícil não comparar esta caracterização com a estratégia visual dos outros dois poemas, nomeadamente quando recorrem ao *rebus*. Assim, o “excesso de sentidos” a que o investigador alude (2019c, p. 25) nasce também das falas “entre-vistas” pelo leitor nos vários efeitos gráficos “entre-mostrados” por António Aragão: através dos hipogramas saussurianos que emergem em maiúsculas magenta em “ENTRE VISTA” (na variante de *Folhema 2*) e dos pictogramas que interrompem a linearidade textual em “ab surdando” e em “Mirakaum”.

Para concluir o breve périplo por este estudo de Bruno Ministro, é necessário ainda referir o modo como o investigador entende o tratamento poético que Aragão dá ao olhar no poema “ENTRE VISTA”, ou seja, como “uma vista que está ‘entre’, está obstruída, não permite ver mais” (2019c, p. 26). Esta consideração possibilita avançar uma hipótese interpretativa para a designação “Mirakaum”, atribuída pelo poeta a um reino. O nome deste lugar poderá então ser composto pela junção da palavra “mira”, enquanto derivação do verbo mirar que é comum em alguns topónimos, à palavra “kaum”, enquanto advérbio na língua alemã que significa mal, resultando em algo que se observa mal ou num espaço que é difícil avistar. Por sua vez, a exposição de uma dificuldade colocada à visão poderá remeter, por um lado, para o constrangimento exercido pelos poderes instituídos (p.e. os regimes ditatoriais, as instituições religiosas, a burocracia, o conflito armado, a comunicação de massas e a publicidade) e, por outro, para o modo subversivo como António Aragão questiona esses mesmos poderes através da sua, já referida, “poesia-contra, poesia-recusa-que-acusa” (1981b, p. 39).

Em termos genéricos, é possível então distinguir nos “folhemas” linhas de continuidade com as obras anteriores que integram os cadernos antológicos de Poesia Experimental, abrangendo aspectos gráficos, linguísticos e temáticos. Em relação às opções gráficas, destaca-se a correspondência entre o sistema de dobragem e a diversidade de orientações de blocos textuais prenunciada em algumas páginas de

“Romance de Iza Mor Fismo”, assim como o posicionamento de textos à margem e a utilização de balões de banda-desenhada presentes em “Mirakaum”. No que diz respeito aos recursos linguísticos, as obras citadas empregam estratégias comuns de manipulação textual nos âmbitos da palavra e da frase, através da diferenciação material dos caracteres e da inclusão de outros elementos tipográficos. Sobre os aspectos temáticos, apesar de os “folhemas” reunirem um maior número de menções ao cinema e à fotografia, regista-se também a presença de referências relacionados com o erotismo¹⁹³ e a guerra¹⁹⁴. Contudo, salienta-se que a proposta poética consubstanciada nos “folhemas” conjuga o desenvolvimento das linhas de continuidade assinaladas com a afirmação da individualidade de cada texto, manifestando-se esta última através de opções gráficas e discursivas que não reivindicam a pertença a um conjunto articulado pelas ideias de romance ou de história subdividida em episódios, ao contrário do que sucede nas obras anteriores. Como se verá posteriormente, em *Mais Exactamente P(r)o(bl)emas* serão testadas novas soluções para a expressão material e visual da autonomia de cada poema no contexto de uma publicação em livro.

¹⁹³ Em *Folhema 1*: i) no primeiro poema – “no amável pa(n)flito das oleoamadas vir(tin)gens/ e pede porque é a memória e a blasFêmea”; ii) no segundo poema – “veio a prima do Silva/ para a gente espermanecer”; iii) no terceiro poema – “espera um pouco/ meu amor esfera!”; “depressa a tua mão/ à toa actua/ quem? o quê?/ repara: é simples/ mente o nylon da tua beleza”; iv) no quarto poema – “entretanto escrevo longamente uma mulher”; “e gravitar delicado as nádegas pela estatística/ ou/ pela república/ ou dizer depois a gaja é boa: a gaja vai: a gaja dá”; “o resto é esperar turística mente em boa dicção:/ recl amo-te/ este é o consumo académico de ir para a cama contigo/ ou o delito da recusa no princípio que era devoção/ ou o desenho na cera das tuas coxas na soma de brincar o dia”; “é o crédito de teus seios mais outra vez/ e telefone-te toda toda:/ ligo o cio e o rio LOUCO ...”; v) no quinto poema – “arde o lugar ainda lindo/ que AR de sua orgia”; FOTOGRAFIA: pela ou pele: como ou coma/ (carro velocidando feroz/ sob o (f)luxo do sei-o).

Em *Folhema 2*: i) no primeiro poema – “fecha a boca começada: crê/ abre o seio dourado: funciona/ desbobina SOUfregamente: desgasta-me”; ii) no quarto poema – “envio a tua anca rica de publicidade/ e garanto o cumprimento da data/ do prazo do nosso happy-end”; iii) no quinto poema – “uma vez saúda de ouro: esper(m)ança”; “UM DEUS ATRAVESSA A CENA: **cospe**/ ELA (a mesma) TRAZ O SEIO NU/ PRATO: **corte**”; “canta a alvura de quando te/ deitavas sobre o escuro (Ferrari)/ e orgulhavas os teus seios (Porsche)/ na paisagem clara do nu das/ minhas mãos (Rolls-Royce)”.

¹⁹⁴ Em *Folhema 1*: i) no primeiro poema – “assim no cume de possuir guerra”; “o acrescentado umbigo da bomba plástica”; ii) no segundo poema – “cumpro o guerreiro querido”; “claro que houve defesa. houve DDT. houve trust./ houve licença.”; iii) no quarto poema – “a guer-/ ra de mim no mesmo lugar do tempo”; iv) no quinto poema – “CON SUMO : com bomba”; “à ex-mini-virtude dela na tropaganda”. Em *Folhema 2*: i) no segundo poema – “em nossa face bloco a(r)mada”; ii) no quinto poema – “então fico guerra legítima de te preferir”.

SUPORTE – PALAVRA – IMAGEM

Ao contrário do tratamento dado ao suporte nos cadernos de *Poesia Experimental* e nos “folhemas”, que mantinha a uniformidade do respetivo desdobrável para poemas com abordagens distintas, a introdução de diversidade nas características materiais das páginas da publicação *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968)¹⁹⁵ acompanha a diferenciação adoptada na composição dos textos e na organização do livro. Com efeito, as secções “p(r)o(bl)emas” (com 11 textos), “p(r)o(bl)emas encontrados em livros” (com 6 textos), “p(r)o(bl)emas encontrados em jornais” (com 2 textos) e “p(r)o(bl)emas visíveis” (com 7 textos) apresentam variações no suporte que correspondem à exploração de descontinuidades visuais, amplificando as estratégias que António Aragão desenvolve quando aborda a palavra e/ou a imagem à escala do poema. Mesmo que o recurso à imagem neste livro não tenha a preponderância constatada no conjunto de publicações poéticas que se inicia com o título *Os Bancos Antes da Nacionalização*, só na obra *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* se observa uma multiplicidade de manipulações da imagem, da palavra, da disposição e do suporte em simultâneo e com um intuito transgressivo, constituindo-se como uma espécie de catálogo do experimentalismo poético praticado por António Aragão até à data.

Assim, entre várias características comuns a esta publicação poética e às anteriores, recorda-se: i) no âmbito gráfico – colagens com fragmentos de palavras ou imagens, pictogramas, cor, rasura, balões de diálogo, linha de contorno/ moldura, posicionamento de elementos à margem da composição, suporte desdobrável; ii) no âmbito linguístico – pontuação, espaçamentos, parenteses, maiúsculas, negrito, caligrafia; iii) no âmbito temático – erotismo, mulher, guerra, imagem, publicidade, meios de comunicação, transportes, burocracia.

Ponderando a relação entre os quatro títulos atribuídos às secções que integram o livro e o número de poemas que as compõem, é possível depreender que: i) todos os 26 poemas são considerados problemas; ii) a dimensão visível dos textos é assumida apenas numa dessas secções (com 7 textos); iii) a poesia encontrada ocupa duas das quatro secções da publicação (com 8 textos), distinguindo-se da categoria dos textos

¹⁹⁵ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-mais-exactlymente-problemas/>

visíveis; iv) quase metade dos poemas reunidos no livro pertencem a uma secção que não qualifica a génese da sua problemática (com 11 textos).

Esta separação entre “p(r)o(bl)emas encontrados” e “p(r)o(bl)emas visíveis” parece contrariar a opção tomada por António Aragão aquando da sua participação na mostra colectiva intitulada *Visopoemas*, em 1965, onde considera os seus “Poemas encontrados” como uma manifestação daquilo que é dado a ver, apresentando-os em conjunto com outros trabalhos com as designações “Visoluminescências”, “Poemas (des)integrados” e “História para o dia seguinte”. A divisão proposta em *Mais Exactamente P(r)o(bl)emas* redefine o âmbito da categoria do visível, uma vez que, por um lado, elege colagens com imagens fotográficas e palavras manuscritas, formulários rasurados e caligrafados, sequências gráficas em papel colorido que se assemelham a tiras de banda-desenhada com quatro vinhetas, e, por outro, exclui exercícios compostos apenas por caracteres tipográficos que dispensam o registo do desenho ou da fotografia, mesmo quando a materialidade desses caracteres revela que provêm de páginas de jornais ou quando a sua disposição na página produz diferentes configurações textuais.

No entanto, este raciocínio sobre o trabalho de Aragão em torno do visível restringe-se apenas ao modo como o autor dá a ver o poema na página, não apreciando o modo como os textos chamados visíveis são mostrados ao longo deste livro. De facto, o posicionamento e as características físicas das páginas dos “P(r)o(bl)emas visíveis”¹⁹⁶ (nomeadamente o formato, a dimensão, a materialidade e o cromatismo) interrompem a regularidade da organização e do formato das restantes secções desta publicação, que, por sua vez, seguem uma estrutura sequencial explicitada no índice, com separadores, textos numerados e uma abordagem gráfica específica para cada tipo de “p(r)o(bl)emas”. Este carácter disruptivo permite abrir novas espacialidades dentro do livro, através de sobreposições parciais e de desdobramentos que extravasam os limites da publicação, afectando a percepção dos textos contíguos pertencentes a outras secções. Ou seja, estes *p(r)o(bl)emas* operam na categoria do visível porque se afirmam, por um lado, como elemento de ocultação das páginas onde se instalam e, por outro,

¹⁹⁶ V. Anexos, Fig. 47 a 49, pp. liii-lv.

como elemento multiplicador do espaço da publicação, revelando novas hipóteses de leitura através da exploração de possibilidades combinatórias.

Ao interpor elementos diversos num livro, António Aragão convoca um modo de olhar também patente noutros trabalhos, como, por exemplo, o poema “ENTRE VISTA”, de *Folhema 2*. Este procedimento parece demonstrar a reciprocidade entre visível e invisível, podendo remeter, como tal, para a definição de “profundidade” de Merleau-Ponty:

[A profundidade] Não se trata, decerto, do intervalo sem mistério que eu veria, de avião, entre estas árvores próximas e as distantes. Nem tão-pouco da escamoteação das coisas umas pelas outras, que um desenho perspectivado me representa com vivacidade: estas duas vistas são muito explícitas e não levantam qualquer questão. O que constitui o enigma é a sua ligação, é o que está entre elas – é o facto de eu ver as coisas no seu devido lugar, precisamente porque elas se eclipsam umas às outras -, é o serem rivais perante o meu olhar, precisamente porque cada uma está no seu lugar. É a sua exterioridade, conhecida no seu envolvimento, e a sua dependência mútua, na sua autonomia (2015, p. 53).

É possível reconhecer nos “P(r)o(bl)emas visíveis” a importância de ocuparem um intervalo misterioso entre as coisas nos termos assinalados por Merleau-Ponty. No entanto, a reflexão de Carlos Vidal sobre a relação que o filósofo francês estabelece entre profundidade e invisibilidade expõe com maior clareza o mecanismo operado por António Aragão nos textos em análise:

Também podemos chamar “invisibilidade” à “profundidade”. Ou melhor, ver em “profundidade” é ver aquilo que oculta o ocultado, é conseguir ver os sucessivos planos de visibilidade, é aceder ao invisível. Porque visível e invisível são um par de iguais. Paradoxalmente, o visível oculta o invisível, logo é o invisível que é desocultação, revelação, ou seja, o invisível é o visível desobstruído. Para Martin Jay, a relação pontyana do visível com o invisível é uma “dobra no ser”. O próprio Ponty fala de ambos, visível e invisível, como “dobras” de si mesmos (2015, p. 486).

Mas esta capacidade de mostrar aquilo que oculta o ocultado, através de sobreposições e desdobráveis, depende também da possibilidade dos “P(r)o(bl)emas visíveis” se afirmarem como formas que, apesar de autónomas, se imiscuem num contexto, recorrendo à relação entre figura e fundo, que é também um conceito caro a Merleau-Ponty:

Quando a Gestalttheorie nos diz que uma figura sobre um fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter, isso não é um carácter contingente da percepção de fato, que nos deixaria livres, em uma análise ideal, para introduzir a noção de impressão. Trata-se da própria definição do fenómeno perceptivo, daquilo sem o que um fenómeno não pode ser chamado de percepção. O "algo" perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um "campo" (1999, p. 24).

Assim, os procedimentos experimentais de António Aragão que trabalham a função de interrupção também se baseiam no princípio enunciado por Merleau-Ponty de que “[o] ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa”. Por sua vez, a afirmação da descontinuidade, ou seja, a valorização do intervalo misterioso entre as coisas, liberta várias possibilidades combinatórias manietadas pelo modo contínuo.

Como já foi dito, tanto na composição dos textos como na organização do livro, a publicação *Mais Exactly P(r)o(bl)emas* explora este tipo de procedimentos experimentais, observando-se que é através deles que se estabelece uma afinidade constitutiva entre os “P(r)o(bl)emas visíveis” e os “P(r)o(bl)emas encontrados”, uma vez que ambos promovem a interposição do visível desobstruído para revelar o que está oculto. Ou seja, o elemento do visível desobstruído, no caso dos “P(r)o(bl)emas visíveis”, diz respeito à intercalação de uma sequência poética entre as páginas de outras secções do livro, e, no caso dos “P(r)o(bl)emas encontrados”, diz respeito ao recurso a fragmentos de palavras recortadas de jornais e à referência de fontes bibliográficas para inserir elementos discursivos díspares em diferentes contextos.

Se o livro *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* pode ser pensado através da tensão entre unidade e descontinuidade, entendendo-se como uma estrutura espacial que reúne elementos de origens diversas, então esta publicação explora técnicas de associação de fragmentos em vários âmbitos: agregados num mesmo plano (colagem), numa sequência de planos (montagem) ou num sistema organizado tridimensionalmente (assemblagem)¹⁹⁷.

Ainda no que diz respeito à procura do visível desobstruído, é possível encontrar outras manifestações no livro em análise, tanto do ponto de vista material, quando trabalham a rarefação da opacidade do suporte, como do ponto de vista semântico, quando operam o tema da nudez. Quanto às opções materiais, a sobreposição de elementos opacos característica dos “P(r)o(bl)emas visíveis” é complementada com a utilização de uma folha translúcida – um separador em papel vegetal que inaugura os “P(r)o(bl)emas encontrados em jornais” – e com uma subtração física exibida na capa – uma perfuração elíptica que atravessa a palavra *p(r)o(bl)emas* do título, em concordância com os espaços abertos pelos parênteses, efectivando a ligação entre problemas e poemas. Por sua vez, no campo semântico, a exploração mais persistente do tema da nudez encontra-se no poema introdutório desta publicação, que não consta sequer do índice – “digo/ que/ o/ nu/ de/ ser/ nu/ é/ mais/ exacta/ mente/ o/ nu/ do/ ser/ ou/ então/ o/ nu/ do/ ser/ quando/ o/ nu/ tem/ o/ ser/ nu/ ou/ quando/ o/ nu/ fica/ mesmo/ sem/ ser/ e/ é/ apenas/ nu/ como/ é/ o/ caso/ do/ nu/ de/ no/ ti/ ciarme”. Curiosamente, os exemplos citados ocorrem em elementos que assumem posições de transição no livro.

Após esta reflexão centrada na manipulação das descontinuidades visuais do suporte patentes em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, vale a pena atentar no modo como outras possibilidades combinatórias deste livro são trabalhadas através da palavra e da imagem, nomeadamente no que diz respeito à utilização do princípio compositivo do “tema e variações”. Este princípio está presente na organização da obra, que é constituída por quatro tipos de “p(r)o(bl)emas”, com qualificações distintas, como já foi visto.

¹⁹⁷ Para uma abordagem material da publicação *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* com base nos conceitos de colagem, montagem e assemblagem ver Campino (2016).

Na primeira secção, com a designação genérica de “p(r)o(bl)emas”, destacam-se dois textos onde é possível identificar uma matriz lexical e um conjunto de regras combinatórias, que servem de base ao desenvolvimento de variações poéticas: o segundo poema, que se inicia com o verso “que eu diga mais exactamente”, e o décimo poema, que tem duas partes intituladas “tipo A” e “tipo B”. É curioso que tanto o tema como o programa de cada composição poética não sejam apresentados previamente, de modo independente das variações, tornando-se apenas perceptíveis com a leitura integral de cada texto. No caso do segundo poema, embora se infira que os dois conjuntos de palavras inscritas dentro de rectângulos oferecem recursos lexicais para montar discursos alternativos, aquele que se diz e aquele que não se diz, a antepenúltima estrofe revela uma hipótese de composição cruzada distinta, adicionando uma nova proposta combinatória às sugestões iniciais – ou seja, uma proposta que transgride as delimitações, situando-se “então. à margem mais exactamente”, embora esse território marginal se possa localizar também num intervalo, como nota Rogério Barbosa da Silva, designando-o como “uma espécie de contrafacção entre o dito e o não dito” (2015, p. 40). Por sua vez, no caso do décimo poema, a principal distinção entre variações assenta numa oposição discursiva, visto que o “tipo B” pretende contrariar o “tipo A”, mantendo estruturas muito semelhantes com alterações pontuais de vocábulos que acabam por desviar o contraste entre a versão positiva e a negativa para outro lugar intermédio. O carácter disjuntivo destes exemplos é acentuado pela impossibilidade de apreciar em simultâneo as variações que constituem cada poema, uma vez que se dividem entre a frente e o verso da mesma folha.

A generalidade dos “P(r)o(bl)emas encontrados” evoca a ideia de variação em relação ao contexto inicial onde o elemento citado ou colado foi descoberto, ou, mais especificamente, lido. Para o efeito, António Aragão explicita as fontes bibliográficas dos “P(r)o(bl)emas encontrados em livros” (*Arte Portuguesa – As Artes Decorativas, Gramática de Língua Portuguesa e as Obras Completas de Luís de Camões*) e apresenta novas propostas de leitura para as colagens dos “P(r)o(bl)emas encontrados em jornais”, mantendo algumas premissas utilizadas nos trabalhos publicados no primeiro caderno antológico de *Poesia Experimental*, nomeadamente a não referência dos periódicos

que estão na origem da selecção dos fragmentos. Assim, vale a pena considerar o quinto exemplo do conjunto “P(r)o(bl)emas encontrados em livros”, intitulado “tema em l”, cuja composição se divide em duas partes: i) a primeira baseia-se na sucessão de frases com conjugações do verbo acudir no tempo presente, tanto no modo indicativo como no conjuntivo; ii) a segunda apresenta-se no verso da folha e comenta a primeira, assinalando-se a alternância entre as letras “u” e “o” que a flexão do verbo exige. Ora, estas são precisamente as letras que formam a conjugação “ou”, que é o equivalente lexical mais breve para a possibilidade de alternar ou de variar. Esta redundância conceptual resulta num exercício metadiscursivo sobre o princípio do “tema e variações”.

É possível encontrar exercícios idênticos nas três sequências gráficas em papel colorido que se assemelham a tiras de banda-desenhada, e que fazem parte dos “P(r)o(bl)emas visíveis”, destacando-se a “istória: OU ou OU” como o exemplo que produz quatro variações de um elemento icónico sintético. Surgindo numa impressão a negro sobre papel amarelo, esse elemento resulta da fusão gráfica da conjunção “ou” com setas sinuosas desenhadas num traçado interrompido, que envolvem essas duas letras localizadas no centro de cada vinheta. Além do carácter disjuntivo, este elemento icónico introduz na série narrativa as ideias de descontinuidade, multiplicidade de sentidos e reversibilidade.

Por sua vez, a “istória: vem” mantém o traçado interrompido com setas do exemplo anterior, adoptando, no entanto, configurações concêntricas, que se desenvolvem à margem dos elementos verbais situados na base da vinheta em papel rosa. À medida que esta sequência avança, o número de caracteres manuscritos aumenta, assim como o espaço por eles ocupado, organizando-se de acordo com a seguinte progressão: “v”, “ve”, “vem”, “não vem ou então vem”. Esta ordem de inscrições parece reforçar a primazia do visível – com a palavra “ve” na segunda vinheta – em relação ao legível, uma vez que a possibilidade de decifração chegará, ou não, com a acumulação de todas as letras no fim da história – o conjunto de traços que gravitam em torno de uma centralidade temática, sem encerrar qualquer sentido ou hipótese de atravessamento, poderá equiparar-se a essa ideia de narrativa aberta.

A “istória: eu dou, tu dás, nós nós” combina legendas verbais com desenhos que sugerem caracteres indefinidos, impressos a negro sobre papel verde. As alterações do posicionamento e do número de caracteres em cada vinheta da sequência permite que este seja confundido com letras distintas, tais como “u” e “j”, havendo interpretações que defendem também a possibilidade de esta série ser composta pelas letras “u”, “n”, “c” e “s” (Fernandes, 2018, p. 293). Estas variações podem também pretender coordenar-se com a sucessão de conjugações do verbo dar no presente do indicativo, tanto no que diz respeito à pessoa como ao número. No entanto, a última legenda muda o critério da variação, resultando, por um lado, no aumento da ambiguidade da mensagem verbal, que apela a diferentes significados do termo “nós” devido à sua duplicação, e, por outro, na quebra da relação de concordância entre as palavras e a imagem. Se estes “nós” remeterem para laços apertados em vez do pronome pessoal, qual a sua ligação com os caracteres indefinidos que desenhavam elementos curvilíneos que não se encerram? No entanto, a visibilidade desse enigma que existe entre as coisas pode também remeter para o programa poético balestriniano, já explicitado anteriormente, que tem como objectivo provocar nós e encontros inéditos e desconcertantes que façam da poesia um chicote para o cérebro do leitor (Balestrini, 2015, pp. 398-399).

Esta convocação do poeta Nanni Balestrini torna oportunas algumas observações sobre os trabalhos incluídos nos “P(r)o(bl)emas encontrados em jornais”, nomeadamente no que diz respeito à sua disposição, uma vez que se registam variações em relação aos exemplos publicados no primeiro caderno antológico de Poesia Experimental. Como tal, em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, António Aragão ensaia composições com fragmentos textuais organizados radialmente em torno de um elemento central, valorizando deste modo as disposições concêntricas, também assinaladas em “istória: vem”. Por outro lado, cada grupo formado pela colagem e pelo duplo transcrito ocupa duas folhas que apresentam uma dimensão inferior à do livro, posicionando-se de um modo desfasado que mostra parcialmente o segundo grupo quando ambos se encontram sobrepostos. Esta opção resulta na potenciação de novas combinações poéticas e na impossibilidade de ler em simultâneo cada grupo formado pela colagem e a respectiva versão transcrita, à semelhança do que acontece com os

poemas anteriormente analisados que se dividem entre a frente e o verso da mesma folha. Assim, só os “P(r)o(bl)emas visíveis” oferecem neste livro a visualização conjunta de todas as partes que compõem cada poema, o que também pode ser entendido como um contraponto à percepção descontínua desta secção.

Esta possibilidade de cada “P(r)o(bl)ema visível” veicular uma ideia de conjunto vem corroborar as palavras de Rogério Barbosa da Silva sobre esta secção, que o autor considera como “uma espécie de síntese das anteriores”, uma vez que, além de repetir procedimentos e temáticas, solicita “um olhar problematizador na constituição própria do poema” (2015, p. 41). Para o investigador brasileiro, o propósito de *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* radica neste modo de olhar a linguagem poética, tal como o demonstram também o título, a epígrafe de Jean-Marie Auzias e a organização expressa no índice (2015, p. 39).

O interesse de Rogério Barbosa da Silva em basear a sua proposta de leitura deste livro de António Aragão numa análise que se aproxima igualmente dos diferentes tipos de “p(r)o(bl)emas” não é muito comum. Independentemente da extensão e do contexto de cada estudo, autores como António Preto, Catarina F. Cardoso e Maria João Fernandes¹⁹⁸ optam por uma abordagem centrada no discurso visual que os “P(r)o(bl)emas visíveis” estabelecem no contexto desta publicação, o que, de algum modo, assevera a eficácia da relação visível/invisível e da capacidade sintética destes “p(r)o(bl)emas”. No entanto, e como foi observado no presente capítulo, António Aragão em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* questiona a linguagem poética através de uma estratégia que se posiciona nos lugares da leitura e da escrita e que implica as especificidades da solução editorial, concertando variações em torno da imagem, palavra, disposição e suporte.

SUPORTE – IMAGEM

Como exemplo da exploração das características físicas do suporte em articulação com as propriedades cromáticas da imagem sobressaem os títulos *Poema*

¹⁹⁸ V. Preto, 2005, pp. 181-182; Cardoso, 2015, p. 123; Fernandes, 2018, pp. 292-295.

Azul e Branco (1970)¹⁹⁹ e *Poema Vermelho e Branco* (1971)²⁰⁰. Estas obras são constituídas por folhas de papel de lustro com 24,5 x 24,5 cm, uma face colorida e outra num tom creme, que foram submetidas a várias dobragens e inseridas dentro de um envelope com 18 x 19 cm, em papel craft rosado com uma perfuração circular no centro, normalmente utilizado para conter discos de 45 rotações (Preto, 2005, p. 226). Os únicos recursos textuais existentes em cada um destes conjuntos poéticos são impressos a negro e dispõem-se no referido envelope em torno do orifício, com as seguintes informações: i) título; ii) autor; iii) local e data de edição; iv) três enunciados breves do programa poético aplicado nestas obras. Os principais elementos variáveis nesta matriz são imediatamente perceptíveis no exterior da publicação e dizem respeito à cor utilizada no papel de lustro, que também condiciona o título, ao padrão resultante da dobragem e aos enunciados programáticos. Uma vez retirado o conteúdo do sobrescrito, é possível compreender o total de folhas incluídas e os critérios geométricos e sequenciais dos esquemas de dobragens.

Estes enunciados programáticos, tal como já foi dito, sugerem uma dimensão ensaística em tom de manifesto, estabelecendo uma definição de poema através das relações entre os seguintes conceitos: i) a expressão articula-se com a forma, o movimento e a cor; ii) a leitura decorre da manipulação das dobras; iii) a significação é impessoal e independente de qualquer desejo, uso ou função; iv) a ousadia tem primazia. Assim, estes dois poemas que prescindem da palavra na sua constituição podem ser considerados como uma espécie de corolário visual, tanto de uma concisa formulação teórica, como de uma não tão breve prática poética experimental que combina o uso do desdobrável com a palavra e/ou a imagem. Torna-se então pertinente percorrer de novo essa produção poética com um intuito esquemático que atente na evolução do desdobrável.

Em relação aos trabalhos incluídos nos dois cadernos antológicos de *Poesia Experimental*, é utilizada a mesma solução em tríptico para vários modelos de ocupação textual, ainda que variem as orientações de abertura (tipo de dobra em Z ou U): i) um

¹⁹⁹ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-azul-e-branco/>

²⁰⁰ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-aragao-poema-vermelho-e-branco/>

só poema alonga-se por vários desdobráveis (“Romance de Iza Mor Fismo”); ii) a extensão de um poema coincide com o número de páginas de apenas um desdobrável (“Mirakaum”); iii) o mesmo desdobrável abarca mais do que um poema (“Poesia Encontrada”). Assim, esta versatilidade de disposições para a mesma solução em tríptico, apesar de ser determinante para proporcionar mais possibilidades combinatórias de leitura, não procura estabelecer relações vinculativas entre o poema e o formato do suporte, uma vez que favorece sobretudo a unidade topológica da página.

Por sua vez, os “folhemas” parecem expandir as experiências anteriores, incorporando alterações na escala, no esquema de dobragem e na cor dos caracteres tipográficos. Em simultâneo, são utilizadas estratégias para reforçar a percepção visual da autonomia dos textos, através da sua disposição no desdobrável e da realização de variações nos tipos de letras e nas orientações de leitura. Ou seja, a coesão topológica da superfície de página ocupada por cada poema é novamente realçada.

Já a obra *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* propõe um entendimento distinto do desdobrável, uma vez que as funções de organização dos poemas e de estabelecimento das regras de leitura são desempenhadas aqui pelo livro. Neste caso, existe uma coincidência entre desdobrável e poema, que inclui texto e pictogramas manuscritos impressos a negro sobre papel colorido. Ou seja, a cor utilizada nos “folhemas” abandona os caracteres e toma conta do suporte de três “istórias” dos “p(r)o(bl)emas visíveis”, enriquecendo a exploração das propriedades físicas da imagem. É curioso que esta coincidência entre desdobrável e poema seja reproduzida na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1973)²⁰¹, organizada por Melo e Castro e José-Alberto Marques, embora o cuidado dessa citação material suprima a diversidade cromática dos suportes da edição original e não respeite o sistema de abertura em harmónio, pervertendo a revelação da sequência narrativa de cada “istória”. Esta versão da antologia também não menciona que estes exercícios poéticos são considerados “p(r)o(bl)emas visíveis”, designação essa que torna mais clara a ligação entre esta categorização e as

²⁰¹ V. Anexos, Fig. 50, p. lvi.

características conceptuais e visuais do projeto editorial onde os poemas foram publicados pela primeira vez.

Assim, quando se considera que o desdobrável coincide com o poema, como sucede em *Mais Exactly P(r)o(bl)emas*, é possível encontrar uma relação com os movimentos pós-concretos que radicalizam a importância do suporte. Para Rogério Barbosa da Silva, cada uma destas tiras dobrada dos “p(r)o(bl)emas visíveis” “remete ao poema-processo brasileiro, na medida em que é também um exemplo de antiestilo” (2015, p. 42). Como já foi dito, são explorados vários aspectos materiais desta publicação que interferem nas leituras icônicas dos seus poemas, de acordo com as características que Cirne e Sá elegem para a concepção do “livro-poema”: “transparência/ opacidade [;] perfuração/ relevo [;] vinco/ dobras [;] brilho/ cor [;] corte/ desdobragem [;] elasticidade/ flexibilidade [;] textura/ dureza”. Porém, *Mais Exactly P(r)o(bl)emas* não se pode enquadrar na definição de “livro-poema” proposta pelo Poema/Processo, uma vez que nem sempre pressupõe a “fiscalidade do papel como parte integrante do poema [...], de tal maneira que poema só existe porque existe o objeto (livro)” (1971).

Nos dois trabalhos poéticos das cores, com que António Aragão inaugura a década de 1970, o cromatismo emerge do fundo das “istórias” para assumir finalmente o protagonismo do suporte em contracena com o esquema de dobragem, uma vez que os pictogramas desaparecem e a palavra fica fora do plano do poema, acantonando-se num elemento de enquadramento paratextual que exerce a função editorial de capa. Ou seja, o poema é indissociável do formato e da cor do suporte, e lê-lo implica produzir variações na disposição das suas dobras, articulando sequências de gestos que formam novos padrões visuais fora do envelope. António Preto chama a atenção para a afinidade destes trabalhos com ideias desenvolvidas pelo Poema/Processo, enquanto alerta para algumas diferenciações, nomeadamente os enunciados programáticos que afirmam que “este poema não serve para uso nem consumo”: a sua total inutilidade justifica-se pelo facto de ‘ousar [ser] mais importante que usar’” (2005, pp. 226-227).

Vale a pena também mencionar uma das referências convocadas por Catarina Figueiredo Cardoso a propósito dos dois poemas das cores de António Aragão: os *Libri Illeggibili*, do designer italiano Bruno Munari (2015, p. 124). Segundo Giorgio Maffei, estes livros ilegíveis dizem respeito a uma pesquisa que Bruno Munari inicia em 1949 e

desenvolve ao longo da sua vida, através da qual aborda a materialidade do livro como uma linguagem visual que dispensa a comunicação escrita, trabalhando o designado conceito de ideia-livro, cuja versão depurada terá sido atingida logo em 1953 com edição de *An Unreadable Quadrat-Print*²⁰² (2009, pp. 22-23). Com um formato quadrangular, esta publicação exhibe uma capa cinzenta com uma perfuração romboide onde espreita um ambiente interior vermelho. O seu miolo é composto por folhas cortadas com tamanhos e geometrias variáveis, criando uma sequência de formas complementares e de cores que alternam entre o vermelho e o branco, para explorar os efeitos rítmicos dos padrões visuais. Algumas cópias são também acompanhadas por uma espécie de envelope que resulta da dobragem de uma grande folha de papel que apresenta formas triangulares com textos manuscritos em várias línguas, contendo informações sobre a obra e a biografia do autor.

Esta obra de Bruno Munari parece relevante para aprofundar a reflexão sobre as relações entre os poemas das cores de António Aragão e o livro *Mais Exactly P(r)o(bl)emas*. Algumas características de *An Unreadable Quadrat-Print* parecem estar combinadas de novos modos nos trabalhos citados de Aragão, excepto a perfuração na capa e a existência de texto no invólucro exterior que são comuns a todos. Assim, comparando os poemas das cores com a obra de Munari, constata-se que: i) prescindem da palavra para produzir um discurso visual que explora as mesmas características físicas do suporte, nomeadamente a combinação de uma cor com o branco; ii) fundamentam o seu discurso visual em composições geométricas, que são desenvolvidas tendo por base uma sucessão de grelhas variadas, no caso de Munari, e uma grelha simples, no caso de Aragão; iii) recorrem a formatos de suporte distintos, tendo por base a sequência fixa inerente ao livro, no caso de Munari, e a sequência aberta resultante do uso de folhas soltas dobradas, no caso de Aragão; iv) aplicam formas triangulares dobradas em elementos distintos da publicação, encontrando-se no envelope exterior, no caso de Munari, e nos poemas situados no interior, no caso de Aragão. Por sua vez, atentando na confrontação entre *Mais Exactly P(r)o(bl)emas* e a obra de Munari, assinala-se que: i) realizam manipulações em propriedades físicas idênticas do livro, tais como o tamanho, a forma e a cor das páginas, independentemente das configurações

²⁰² V. Anexos, Fig. 85, p. lxxxvi.

dos seus resultados; ii) explicitam uma relação entre visível e invisível através da sequencialização de páginas que se sobrepõem parcialmente, devido às suas variações geométricas; iii) potencializam a leitura em aberto sem abdicar do formato do livro, trabalhando a ilegibilidade do discurso visual, no caso de Munari, e a tensão entre unidade e descontinuidade, no caso de Aragão.

Os três exemplos em referência possibilitam assim uma reflexão visual sobre a relação da obra com o suporte, convocando os já mencionados conceitos que justapõem diferentes nomes à definição de livro, como a ideia-livro, de Giorgio Maffei, e as categorias poesia-livro, poema-livro e livro-poema, elaboradas por Álvaro de Sá e Moacyr Cirne. Por sua vez, os poemas das cores de António Aragão parecem cruzar num suporte desdobrável a ideia de discurso visual desenvolvida por Munari com a geração de poemas através de séries gráficas preconizada pelos autores do Poema/Processo. Ou seja, o que os poemas das cores acrescentam à reflexão visual sobre a relação da obra com o suporte talvez resulte da associação imediata entre uma ideia de discurso visual e um conceito de poema gerado pela manipulação de folhas soltas dobradas. Essa ideia-poema, que se concretiza fora dos limites da publicação-envelope dando relevo à folha, encontra eco no texto “Faça o seu Avião” (1969), que António Aragão inclui na revista *Hidra* 2²⁰³, no intervalo de tempo que medeia a edição de *Mais Exactly P(r)o(b)lemas* e dos poemas das cores, insinuando que para fazer o poema pode ser necessário desfazer o livro – o que vai ao encontro da proposta de desconstrução do livro como suporte que Rogério Barbosa da Silva identifica no *Poema Vermelho e Branco* (2015, p. 35).

No que diz respeito aos poemas das cores, é importante ainda considerar as geometrias dos esquemas de dobragem concebidas por António Aragão. No caso do *Poema Vermelho e Branco*, a disposição dos vincos subdivide cada uma das três folhas quadrangulares em três rectângulos, formando um tríptico com dobra em U que apresenta a zona central com uma dimensão maior do que as laterais, o que possibilita perceber as diferenças cromáticas na versão dobrada. Posteriormente, com o tríptico fechado são aplicadas novas dobras transversais em modalidades distintas: i) com um vinco ao meio, em apenas uma folha; ii) com dois vincos de modo a configurar

²⁰³ V. <https://po-ex.net/evaluation/>

um novo tríptico nas duas folhas que restam, variando a orientação de abertura em cada uma. A face colorida surge sempre no interior de cada desdobrável, assumindo-se nos três casos com uma forma rectangular que começa por ocupar uma posição central, assemelhando-se à tarja identificada por Rogério Barbosa da Silva (2015, p. 35), até se desvelar completamente. Ou seja, o *Poema Vermelho e Branco*, quando aberto na totalidade, é composto por uma grelha simples ortogonal com dois vincos paralelos e um a dois vincos perpendiculares aos anteriores, que subdividem a folhas em formas rectangulares, sendo que aquilo que condiciona as variações dos padrões visuais em cada uma é a orientação das aberturas desses vincos perpendiculares.

Já o *Poema Azul e Branco* parte da disposição de quatro vincos, formando um quadrado com os vértices coincidentes com o ponto médio de cada lado da folha de papel. As dobras resultantes têm formas triangulares e o modo como são orientadas produz dois tipos de padrões: i) um que alterna triângulos coloridos com triângulos brancos; ii) outro que mostra a face colorida no exterior do desdobrável. Parece ser então a relação entre o posicionamento da cor e a grelha de vincos – o vermelho no interior do desdobrável com uma grelha rectangular e o azul no exterior do desdobrável com grelha triangular – que determina a sequência de variações produzidas na orientação das dobragens, assim como o número de folhas necessárias para o efeito.

Na verdade, esta aproximação rigorosa entre a simplicidade de um enunciado conceptual, o uso da cor numa geometria regular e simétrica e a escolha de um critério matemático para articular uma relação sequencial entre as partes com base na combinatória pode resgatar a definição de isomorfismo, já abordada no presente estudo a propósito de “Roma nce de Iza Mor F Ismo”. Em termos compositivos, constata-se enormes afinidades entre esta associação de formas rectangulares e triangulares e as manchas textuais de alguns poemas concretos, como, por exemplo, “Velocidade” (1957), do brasileiro Ronaldo Azeredo, “Marie” (1965), de Ilse e Pierre Garnier, ou os *dattilogrammi*²⁰⁴ do italiano Maurizio Nannucci realizados com base nos nomes das cores (iniciados em 1964)²⁰⁵. O caso de Nannucci é particularmente interessante porque

²⁰⁴ V. Anexos, Fig. 86, p. lxxxvii.

²⁰⁵ Estas referências encontram-se na antologia de poesia concreta editada por Emmett Williams em 1967.

o desenvolvimento destes *dattilogrammi* resulta na publicação dos seus *Poemi Cromatici*²⁰⁶, em 1972, na editora Exempla, fundada pelo próprio em 1968. Trata-se de um conjunto de cinco serigrafias em papel quadrangular, elaboradas entre 1964 e 1972, para as cores branca, negra, azul, vermelha e amarela. No prefácio escrito por Mario Diacono para esta publicação, destaca-se um comentário que parece articular as correspondências entre este trabalho de Nannucci e os poemas das cores de Aragão: “Parola-colore-testura-struttura: diversamente da quanto accadeva nella ‘cosciente’ Poesia Concreta, in Nannucci non c’è testo, non c’è scrittura, non c’è livello semântico, ma appunto, sostanzialmente, forma, struttura” (2019, p. 14).

Por sua vez, a opção de António Aragão pelo suporte manipulável introduz uma abordagem processual na geometria combinatória das grelhas dos poemas das cores que dialoga com: i) a exploração tridimensional de uma folha com formas vermelhas e brancas destacáveis, que Wladimir Dias-Pino propõe na série 5 da segunda edição do livro-poema *SOLIDA* (1962)²⁰⁷; ii) a utilização de dobragens e formas triangulares por parte de Neide Dias de Sá para desenvolver o poema gestual intitulado *Momento* (1967)²⁰⁸; iii) a marcação de linhas picotadas em papel colorido realizada por Moacyr Cirne em *Poema para Ser Rasgado* (1973 [?])²⁰⁹.

É precisamente esta possibilidade de ruptura, mais evidente na linha picotada do que no vinco de uma dobra, que António Preto identifica no enunciado programático que afirma “ousar é mais importante que usar”, presente no *Poema Vermelho e Branco*. Ou seja, para o investigador, “a realização máxima da potencialidade poética do objecto operar-se-á pela transgressão das orientações fornecidas” (2005, pp. 226-227), o que mantém em aberto qualquer hipótese de manipulação que a regularidade compositiva das grelhas dos poemas das cores poderia ocultar.

Assim, este percurso esquemático pela utilização do desdobrável, por parte de António Aragão, que culmina nos poemas das cores, demonstra o modo como a

²⁰⁶ V. Anexos, Fig. 87 a 88, pp. lxxxviii-lxxxix.

²⁰⁷ V. Anexos, Fig. 80 a 82, pp. lxxxi-lxxxiii.

²⁰⁸ V. Anexos, Fig. 89, p. xc.

²⁰⁹ V. Anexos, Fig. 90, p. xci.

manipulação do suporte desempenha um papel visual no processo de experimentação poética, em articulação com a palavra e/ou a imagem.

IMAGEM – PALAVRA

No presente capítulo, reúnem-se várias obras que experimentam diferentes modos de manipular a imagem a par da palavra: *Os Bancos Antes da Nacionalização* (1975), *Metanemas* (1981), *Electrografia 1* (1990), *Electrografia 2* (1990) e *Electrografia 3* (1990). Assim, apesar de se observarem variações na organização dos suportes destas edições, alternando entre o formato do livro e a versão em folhas soltas, são as características materiais da superfície onde se inscreve o movimento que combina as imagens e as palavras que determinam a estratégia transgressiva adoptada por António Aragão.

O lugar que o poeta português reserva à imagem nas obras mencionadas é ocupado com fotografias que circulam no espaço mediático. Para contextualizar o estudo das electrografias de António Aragão, Bruno Ministro demonstra sucintamente como a “apropriação de materiais da cultura de massas” atravessa todo o percurso literário deste autor:

[...] *pense-se na sua “Poesia encontrada” (1964) feita de recortes de jornais gerando textos de leitura arbitrária; nos diversos tipos de formulários que desvia e ressignifica em Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas (1968) ou que simula de modo paródico em Os Bancos Antes da Nacionalização (1975); considere-se ainda as imagens fotográficas que se usam nesse mesmo livro (concepção em diálogo com Helmut M. Winkelmayer) mas também aquelas que aparecem em Metanemas (1981); ou tenha-se ainda presentes os slogans de verve irónico-publicitária que, uma e outra vez, vão aparecendo nas suas obras em prosa (2018, p. 14).*

Com base neste comentário, vale a pena começar por analisar as informações que dizem respeito à primeira obra do elenco seleccionado para o presente capítulo.

Trata-se de *Os Bancos Antes da Nacionalização* (1975)²¹⁰, que é também o primeiro título de António Aragão a surgir após a Revolução dos Cravos, embora a sua elaboração tivesse ocorrido durante a ditadura e também tivessem circulado alguns fragmentos da obra num núcleo restrito de pessoas durante essa altura (Cardoso I. , 2019, pp. iii-iv). Apresentando um formato rectangular, com 15x22 cm, e um arranjo gráfico assinado pelo autor, o livro conjuga, de modo alternado, dois tipos de poema visual, com início em cada página direita da publicação: i) 19 fotomontagens a preto e branco, realizadas em colaboração com Helmut M. Winkelmayer e possuindo a respectiva legenda no verso; ii) 31 textos impressos a preto sobre papel branco, com título e disposições gráficas de características distintas, estendendo-se no máximo por duas páginas.

Retomando as palavras de Bruno Ministro, observa-se então que o investigador escolhe o verbo “simular” para explicar o modo como António Aragão utiliza a linguagem gráfica das tabelas de registos contabilísticos e de operações de tesouraria para construir as composições poéticas onde predominam os elementos textuais nesta obra. Por sua vez, esta imitação dos documentos burocráticos procura explorar conteúdos subversivos sem denunciar acrescentos materiais às páginas recriadas, distinguindo-se da abordagem adoptada por António Aragão em experiências anteriores, tais como “Telegramando” e alguns “p(r)o(bl)emas visíveis” incluídos em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, que recorrem à sobreposição de palavras manuscritas e de rasuras em formulários preexistentes. No entanto, apesar das distinções entre estes dois procedimentos, os resultados provocam os mesmos desvios e ressignificações assinalados por Bruno Ministro. É oportuno mencionar que estas apropriações de formulários também se encontram na *Poesia Visiva*, destacando-se, a título de exemplo: i) a colagem de Lucia Marcucci intitulada *Nuovo Successo* (1965)²¹¹, que combina uma fotografia da actriz Gina Lollobrigida, um documento dos serviços bancários dos correios italianos, um fragmento de banda-desenhada e recortes de palavras de imprensa; ii) os *telegrammi* de Michele Perfetti (1968-1969)²¹², preenchidos com mensagens dactilografadas e assinados pelo autor (como citado em Preto, 2005, p. 155).

²¹⁰ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-os-bancos/>

²¹¹ V. Anexos, Fig. 91, p. xcii.

²¹² V. Anexos, Fig. 92, p. xciii.

Esta estratégia da simulação também abrange as montagens fotográficas de *Os Bancos Antes da Nacionalização*. Com efeito, a eficácia da utilização desta estratégia depende de um outro conceito fundamental para a concepção desta obra, a duplicidade, nos termos assinalados por Inês Cardoso:

A manipulação das fotografias de Helmut Winkelmayer assenta no princípio da intromissão de pequenos bancos de madeira em contextos inesperados, perpetuando o jogo mordaz efetuado ao nível da duplicidade de interpretações que a palavra banco comporta (2019, p. vi)

Ora, a homonímia permite reunir na palavra “banco” o duplo sentido de assento e de instituição de crédito, observando-se que: i) o título da obra convoca o significado de instituição bancária, que, por sua vez, é imediatamente confrontado com os desvios icónicos resultantes da inclusão de representações de um assento de madeira em diversos contextos sociais e culturais; ii) a linguagem gráfica das tabelas de registos contabilísticos e de operações de tesouraria também remete para o sentido de instituição bancária, que, por sua vez, é desconstruído textualmente pela realização de exercícios anagramáticos com a terminologia do sistema financeiro. Assim, e à semelhança do que acontece com os formulários burocráticos, António Aragão procura integrar as fotografias dos bancos de madeira em montagens plausíveis, respeitando as proporções e as concordâncias formais determinadas pela imagem do fundo, para simular uma continuidade visual entre a nova figura e a cena.

A conjugação desta estratégia de simulação com um jogo mordaz de crítica política, também referido por Inês Cardoso, faz lembrar as fotomontagens dadaístas do alemão John Heartfield, realizadas durante a década de 1930, para satirizar o regime nazi²¹³. A investigadora Sabine Kriebel, estudiosa do trabalho de Heartfield, designa essa dissimulação das descontinuidades materiais existentes entre os fragmentos da fotomontagem por efeito de sutura:

His photomontages stage our illusory, unstable apprehension of the world by exploiting the discourses of illusion, of false cognition, by engaging in and

²¹³ V. Anexos, Fig. 93 a 95, pp. xciv-xcvi.

reproducing its very terms. Heartfield's work functions within the conventions of photographic practice while subverting them, thus questioning the privileged place of photography in the construction of consciousness. Thus, the viewer experiences a constant relay between illusion and disillusionment, myth and mythification, accompanied by a baseline of seditious laughter.

Heartfield's work employs the language of sutured illusionism, binding the viewer into the image through various psychological and corporeal tactics, at the same time that they violate suture, breaking that absorption through such devices as cognitive disjunction, word play, parody and direct address. His aim, after all, is to produce an active subject, for his work operates in the context of agitational propaganda (agitprop), whose purpose is to simultaneously stimulate and ideologically re-educate its viewers.

[...] Heartfield rather asks his viewer to operate in the context of the photographic press and its accompanying discourses of text and image, information and disinformation, public events and private interpretation (2014, pp. 12-13).

Na realidade, a utilização do efeito de sutura em montagens com imagens não é um recurso que Heartfield aplique de um modo generalizado, nem tampouco se trata de uma técnica comum nos exercícios dadaístas, sobretudo aqueles que exploram quer o acaso criativo – como é o caso dos trabalhos de Hans Harp –, quer as justaposições anárquicas ou abruptas de fragmentos – como se pode observar, respectivamente, em obras feitas pela dupla Heartfield-Groz, na transição para a década de 1920, e na produção *Merz* de Kurt Schwitters, da mesma época. Ou seja, a dissimulação dos limites dos fragmentos combinados numa nova circunstância com respeito pelas concordâncias formais do conjunto surge em diferentes práticas de colagem, em contextos artísticos distintos, recorrendo ao critério da plausibilidade visual para questionar o papel da imagem e da palavra nos discursos dos meios de comunicação de massa que contribuem para a construção da realidade. Assim, como exemplo da aplicação do efeito de sutura para propor uma composição plausível que substitui a noção de realidade por um universo onírico, vale a pena referir os romances-colagens surrealistas de Max Ernst, realizados entre 1929 e 1934.

Por sua vez, os movimentos de contracultura da década de 1960, onde se incluem os cartazes rasgados do *Nouveau Réalisme* e as colagens da *Poesia Visiva* italiana, exploram a afirmação material dos fragmentos enquanto fragmentos, observando-se que, quando incorporam tecnologias de reprodução de imagens preexistentes (p.e. fotográfica, serigráfica, electrográfica e digital), os poetas visuais experimentam também o efeito de sutura e a supressão da heterogeneidade de suportes intrínseca ao processo físico da colagem.

No que diz respeito ao modo como António Aragão trata visualmente os recortes recolhidos nos materiais da cultura de massas, evidenciam-se também estas duas posturas: i) numa primeira fase, são assumidos alguns aspectos físicos dos fragmentos, tais como a visibilidade de um fundo original e da linha de cesura que delimita o excerto, cujo perímetro não coincide necessariamente com a silhueta da figura que se pretende inserir num novo contexto; ii) numa segunda fase, são transferidos os traços e manchas que definem graficamente as figuras seleccionadas, como se pudessem ser manipulados ocultando o suporte. Assim, a primeira fase abrange os exemplos de “Poesia Encontrada” incluídos no primeiro caderno antológico de Poesia Experimental e o “P(r)o(bl)ema visível” intitulado “Istória dos soldadinhos”, publicado em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, e a segunda fase envolve as obras que estão a ser estudadas no presente capítulo.

Retomando a análise do livro *Os Bancos Antes da Nacionalização*, é importante mencionar um último conceito que estrutura esta obra e diz respeito à desambiguação. Existe uma clareza na legibilidade dos efeitos satíricos e paródicos pretendidos com a utilização quer da duplicidade semântica contida no mote do livro, quer do programa de variações que respeita o princípio de simulação contido nos formulários burocráticos e nas fotomontagens plausíveis. Ou seja, esta clareza substitui-se à abertura, tal como foi definida por Umberto Eco e trabalhada por António Aragão nas suas restantes obras experimentais, o que resulta na convergência da ambiguidade da mensagem numa duplicidade protagonizada pelo par palavra e imagem que é discernível logo na capa, onde se combina o vocábulo “banco” com reproduções fotográficas de um assento de madeira, e desdobrada no miolo do livro, onde se multiplicam variações poéticas e novas derivações de sentidos. Assim, a adopção do conceito de desambiguação justifica-

se na medida em que não há dúvida de que o autor pretende tirar partido da explicitação de sentidos sugeridos pela palavra banco, dispensando a perseguição da ininteligibilidade de uma construção discursiva em favor da clareza dos efeitos satíricos e paródicos que tornam inequívocos “o questionamento e a denúncia dos valores que regem um mundo sufocado pelas lógicas capitalistas” (Cardoso I. , 2019, p. vi). A relevância da duplicidade neste livro não se esgota na relação palavra e imagem, manifestando-se também no par frente e verso, assim como no par formulário reticular e poema concreto, como se verá de seguida.

Para perceber a articulação entre os conceitos de simulação, duplicidade e desambiguação nesta obra, vale a pena explicitar, por fim, algumas características das composições textuais, das fotomontagens e da organização do livro.

No que diz respeito à estrutura da publicação, tal como já foi dito, baseia-se na alternância de dois tipos de poema visual, por norma localizados na página direita do livro, verificando-se que num tipo a composição é feita com elementos textuais e no outro tipo predominam as fotomontagens. Ora, estas fotomontagens são acompanhadas por uma legenda que se situa na face posterior da página, nunca sendo visíveis em simultâneo, o que implica que esta relação entre palavra e imagem dependa do suporte através de mais um elemento dúplice, a frente e o verso. Pontualmente, algumas imagens têm também inscrições breves de elementos textuais.

Assim, tendo em conta a sua posição na folha, é possível distinguir os seguintes formatos de disposições textuais: i) ocupando a página direita: mancha textual justificada²¹⁴, simulação de formulário (desde a listagem simples à organização tabelar)²¹⁵, inscrição com imagem²¹⁶, estrofe alinhada à direita²¹⁷; ii) ocupando a página esquerda: legenda da imagem, continuação do formulário ou da disposição textual existente na página anterior. Acrescenta-se ainda o slogan publicitário a esta enumeração de formatos, que tem a prerrogativa de surgir em qualquer um dos lados

²¹⁴ V. página 9.

²¹⁵ V. páginas 11, 13, 17, 19, 25, 29, 33, 35, 39, 41, 45, 51, 55, 57, 61, 65, 67, 71, 75, 79, 83, 87, 91, 93, 97, 99, 103, 105.

²¹⁶ V. páginas 49, 73, 107.

²¹⁷ V. página 109.

da página²¹⁸. Neste elenco de disposições textuais, destaca-se a simulação de formulário como o formato com mais variações gráficas, podendo ser composto por: título, combinações de listagens de letras e/ou palavras (verticais, diagonais, cruciformes, aleatórios), retícula tabelar, linha de somatório e/ou outros sinais de operações matemáticas, elemento iconográfico, campos para preenchimento, nota de rodapé, indicação “vide verso”, glossário. Face ao exposto, constata-se então que a duplicidade é explorada visualmente nas composições textuais, tanto através da utilização da frente e do verso da página, como através das analogias entre as variações de formato dos formulários e as disposições gráficas dos poemas concretos. Em relação a esta última vertente da duplicidade, vale a pena destacar o poema “Eclipse Total do Branco”²¹⁹, por poder constituir-se também como uma paródia ao texto canónico de Eugen Gomringer intitulado “Silencio” (1954).

Por sua vez, os exercícios anagramáticos realizados nas composições textuais desconstroem a terminologia do universo bancário através da inclusão de jogos parónimos (p.e. “deve dor”; “cre dor”; “fia dor”; “sal do” vs “salto”; “soma” vs “sumir” vs “assoma”; “conta” vs “conto”; “ban cu”; “ba lanço”; “cheque” vs “chega”; “impor (t) ância”; “nu mer ária”; “juro” vs “jura”), que se cruzam pontualmente com algumas figuras das fotomontagens (p.e. a janta do banco do comer²²⁰, as mamas no banco²²¹, o bancu²²², o banco com arte²²³). Em paralelo com as temáticas abordadas nas simulações de formulários, certas fotomontagens acrescentam cenas que são apenas comentadas nas respectivas legendas (p.e. a garrafa de “Cacaert reserve” pousada no banco do beber; os homens engravatados que agarram, que jogam e que dançam com os seus bancos; as estátuas célebres que seguram bancos, como o anjo de Bernini, a figura de Cristo e uma representação grega do deus Hermes; os conflitos armados que utilizam bancos como defesa; o sentimento religioso pelos bancos).

²¹⁸ V. páginas 23, 84, 88.

²¹⁹ V. página 61.

²²⁰ V. páginas 15, 16, 17, 83.

²²¹ V. páginas 35, 47, 51.

²²² V. páginas 13, 65-66, 73, 91, 107.

²²³ V. páginas 31, 53, 67, 69.

Sobre os aspectos formais das fotomontagens, é necessário referir, por último, que se podem agrupar em dois tipos, definidos de acordo com a relação que o elemento icónico do tema estabelece com o fundo e com a distância a que o mesmo elemento se encontra do observador: i) conjunto formado por figuras sem fundo, situando-se entre um plano médio e um plano de detalhe²²⁴; ii) conjunto formado por figuras integradas numa cena que define um fundo, situando-se entre um plano geral e um plano médio²²⁵. No que diz respeito às fotografias do elemento icónico do tema, parece ser possível aferir que a variedade de representações pode ter sido obtida com base em duas tomadas de vista, mantendo o banco na mesma posição e modificando apenas a altura do observador, tanto elevando-se acima do assento, como alinhando o nível dos olhos com o plano do referido assento. Uma vez obtidos estes dois negativos na película fotográfica, o processo de revelação consegue reproduzir imagens com diferentes dimensões e graus de luminosidade. Utilizando o verso do negativo é possível repetir todas as variantes do processo de revelação para multiplicar a diversidade de resultados. O trabalho de criar fotomontagens plausíveis depende então da compatibilização cuidadosa e detalhada das características do elemento icónico com as regras formais das novas figuras e cenas.

Antes de terminar a análise de *Os Bancos Antes da Nacionalização*, vale a pena reflectir sobre as duas fotomontagens desta obra seleccionadas para aparecerem na *Antologia da Poesia Visual Europeia*, publicada em 1977, que pertencem ao conjunto formado por figuras sem fundo, tratando-se especificamente do poema com a inscrição “banco” e do poema com a estátua de Cristo, dispensando ambos as respectivas legendas existentes na primeira edição. A visualização destes dois poemas noutro contexto faz pensar na necessidade da presença sistemática dos conceitos de simulação, duplicidade e desambiguação para percepcionar a clareza e a persistência do mote satírico que estruturam a obra original. Sem a redundância desse programa poético, o efeito paródico do olhar transgressor de António Aragão mantém-se, perdendo, no entanto, o foco político.

²²⁴ V. páginas 15, 21, 43, 47, 73, 81, 107.

²²⁵ V. páginas 27, 31, 37, 53, 59, 63, 69, 76, 85, 89, 95, 101.

Para prosseguir o estudo das obras de António Aragão que experimentam diferentes modos de manipular a imagem a par da palavra, é oportuno convocar agora o segundo exemplo seleccionado para integrar o presente capítulo. Trata-se da série de electrografias com o título *Metanemas* (1981)²²⁶, publicada numa editora criada por António Aragão, a Vala Comum, e apresentando-se como um conjunto de folhas soltas, com 28x23,5 cm, envoltas por uma capa de cartão, à semelhança do formato dos fascículos independentes que deveriam compor o *Livre* de Mallarmé. Todas as impressões de imagens e palavras são feitas a preto sobre papel branco, excepto os caracteres tipográficos da capa e da contracapa que surgem na cor azul.

O neologismo escolhido para o título, “metanemas”, é composto por elementos lexicais em cujos significados vale a pena atentar: i) *meta-* (de origem grega), que exprime a ideia de mudança, união, transformação no vocabulário científico, e a ideia de nível superior, maior generalidade no vocabulário filosófico; ii) *-ema* (de origem grega), utilizado na formação de neologismos para exprimir a noção de unidade mínima de um sistema, por analogia com fonema; iii) *-nema* (de origem grega), que exprime a ideia de fio, filamento. É possível estabelecer imediatamente relações visuais entre estes significados e as características da publicação em estudo. Por exemplo, a tensão entre uma ideia de maior generalidade e a unidade mínima de um sistema pode traduzir-se tanto no formato editorial em folhas soltas agrupadas por um elemento maior dobrado em duas partes, como na utilização de várias estruturas reticulares para organizar a composição visual de fragmentos de imagens e palavras em cada uma dessas folhas. Já a ideia de filamento também está presente nas linhas que constroem as referidas retículas.

As geometrias afectas à disposição de fragmentos numa montagem foram abordadas aquando da análise de *Os Bancos Antes da Nacionalização*, observando-se que António Aragão procura a plausibilidade da representação espacial das cenas nessa obra através de concordâncias formais de escala, perspectiva e luminosidade, que simulam continuidades visuais entre os elementos combinados. No entanto, em trabalhos de colagem anteriores, como a “Poesia Encontrada” e a “Istória dos Soldadinhos”, a disposição dos fragmentos não tem como referente uma

²²⁶ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-metanemas/>

tridimensionalidade cénica, situa-se antes no plano da página onde se reconhecem alinhamentos reticulares que resultam da combinação das várias configurações dos suportes recortados, constatando-se que a delimitação do fragmento excede a silhueta das figuras que se pretendem resgatar, sejam elas caracteres tipográficos, pessoas ou objectos. Esta mesma situação ocorre também em trabalhos da *Poesia Visiva* da década de 1960, entre os quais se destacam os seguintes exemplos: i) a colagem de Eugenio Miccini intitulada *Il Volto* (1965)²²⁷; ii) a colagem de Lamberto Pignotti intitulada *Siete Ancora in Tempo* (1964)²²⁸; iii) as colagens de Luciano Ori intituladas *Estate in Città* (1966)²²⁹ e *Tutto il Meglio* (1966)²³⁰. Nestas referências italianas, o alinhamento entre a configuração dos fragmentos e a estrutura reticular da sua disposição cria geometrias que sugerem aproximações à banda-desenha ou à fotonovela, com uma organização em vinhetas de dimensão irregular. Esta alusão torna-se mais evidente quando a proliferação de personagens e de mensagens textuais adquire um pendor narrativo.

É oportuno fazer agora um curto desvio para sublinhar a existência de uma diferença fundamental entre a exuberância cromática das colagens citadas da *Poesia Visiva* e as publicações a preto e branco de Poesia Visual de António Aragão. Na realidade, tendo como principal objetivo fazer uma edição a preços comportáveis no contexto português, dificilmente um autor conseguiria explorar a cor sem constrangimentos nos trabalhos de colagem, tendo de direccionar a sua apetência criativa para a experimentação com os restantes aspectos visuais e textuais da sua obra.

Retomando a análise das geometrias afectas à disposição de fragmentos numa montagem, observa-se que a obra *Metanemas* vem introduzir estruturas reticulares que se relacionam com as imagens e as palavras nos seguintes termos: i) as unidades mínimas que compõem as estruturas reticulares apresentam uma dimensão menor do que os fragmentos fotográficos, constituindo-se como uma matriz visual que se sobrepõe às imagens para proceder a interrupções, ocultações e recombinações dos referidos fragmentos; ii) os fragmentos fotográficos são delimitados pela sua silhueta, ou podem exibir pontualmente um fundo negro, sendo constituídos por figuras

²²⁷ V. Anexos, Fig. 96, p. xcvi.

²²⁸ V. Anexos, Fig. 97, p. xcvi.

²²⁹ V. Anexos, Fig. 98, p. xcix.

²³⁰ V. Anexos, Fig. 99, p. c.

humanas, animais, projectil, veículo e utensílio, com escalas muito diversas; iii) os caracteres tipográficos em *Letraset* sugerem falas ou slogans publicitários, em várias línguas, com frases interrompidas, rasuras, interjeições, onomatopeias, jogos de palavras e combinações ininteligíveis, constatando-se que a sua disposição não segue necessariamente os alinhamentos ortogonais das estruturas reticulares.

Esta ampliação da figura que protagoniza o fragmento fotográfico em relação à dimensão da quadrícula da estrutura reticular que organiza a montagem pode equiparar-se a uma transgressão da concordância de escalas que existe entre a vinheta da banda-desenhada e a cena que aí se representa. Um exercício semelhante pode ser encontrado também na *Poesia Visiva*, mais concretamente na colagem de Ketty La Rocca intitulada *Top Secret* (1965)²³¹, composta por uma grelha com linhas espessas a negro, formando uma quadrícula com três unidades na horizontal e quatro unidades na vertical, que se sobrepõe a uma imagem de uma figura feminina a preto e branco, reclinada para a frente, de modo a entrever parcialmente o rosto e o tronco. No topo da colagem, as palavras “Top Secret” e uma imagem a cores com cinco batons avermelhados chamam a atenção para a ocultação da boca da figura feminina por um tramo da referida grelha. Por sua vez, a mensagem textual do canto inferior direito, onde se lê “unificazione rapida”, pode reclamar a libertação da condição feminina da prisão dos cânones de comportamento e de beleza veiculados pelas imagens da publicidade, que silenciam e quebram a identidade individual das mulheres.

Apesar das afinidades gráficas mencionadas, o papel visual desempenhado pelas estruturas reticulares de *Metanemas* parece ser distinto daquele explorado por Ketty La Rocca na colagem analisada. António Aragão propõe uma matriz comum às retículas, com cinco unidades na horizontal e quatro unidades na vertical, que se desenvolve em três variantes: quadrícula, colunas e linhas. Com base nestas estruturas, cada exercício de montagem de *Metanemas* adopta uma aplicação distinta das acções de justaposição, corte e deslocação para organizar os seus fragmentos. Estas retículas funcionam como pautas para a manipulação visual das imagens e das palavras nas duas dimensões do plano da página, realizando composições que induzem a percepção de movimento através dos procedimentos visuais mencionados. Ou seja, como acontece na maior

²³¹ V. Anexos, Fig. 100, p. ci.

parte das montagens de *Metanemas*, as várias imagens justapostas são pontualmente submetidas a cortes para, de seguida, as partes resultantes serem deslocadas e reposicionadas com desalinhamentos, verificando-se que estes podem ocorrer tanto de acordo com a orientação vertical ou horizontal dos eixos da retícula, como através da interposição de uma quadrícula de desfasamento. Como se verá mais tarde, este efeito cinético que resulta dos procedimentos visuais adoptados em *Metanemas* será substituído nos trabalhos electrográficos pela inscrição imediata no papel dos gestos realizados por António Aragão quando manipula as imagens na superfície de vidro da máquina fotocopidora.

Além das deslocações nas duas direcções da superfície da página, as montagens de *Metanemas* também exploram a profundidade do campo visual, uma vez que as imagens tanto surgem num plano anterior como posterior àquele formado pelos eixos da retícula. Por vezes, a sucessão em profundidade dos planos visuais sugeridos pela posição dos fragmentos em relação à grelha é posta em causa pela construção perspectivada determinada pela escalas e disposições das imagens, como sucede na montagem onde se destaca a frase em maiúsculas “NÃO NÃO GRITE”. Este exemplo combina uma fotografia de um rosto de uma criança a gritar em primeiro plano, situada no canto inferior direito da página e atrás da grelha, com uma imagem da traseira de um carro numa escala inferior à da criança e posicionada no topo da imagem, sugerindo um maior afastamento em relação ao observador, que é simultaneamente contrariado pela localização do carro sobre a grelha. Ou seja, neste trabalho António Aragão acaba por sabotar, na maior parte das vezes, qualquer hipótese de representação perspectivada, contrariando o esforço de simulação desse tipo de convenções visuais realizado nas fotomontagens da obra *Os Bancos Antes da Nacionalização*.

As imagens utilizadas em *Metanemas* são sempre protagonizadas por várias figuras humanas, predominantemente visíveis por inteiro, surgindo mais homens do que mulheres, embora se inclua também a representação de crianças, um bebé e elementos parcelares do corpo, como a cabeça, o tronco ou a mão. Apesar de não se encontrarem múltiplos de uma imagem-matriz, como o assento de madeira de *Os Bancos Antes da Nacionalização*, sucedem-se variações de estereótipos, complementadas por casos excepcionais. Assim, nos exemplos masculinos, destacam-se os estereótipos do soldado,

do polícia, do homem vestido de fato e gravata, complementados com as aparições pontuais de um empregado de café, de um homem em pijama e do corpo de um culturista. Por sua vez, no caso feminino, salientam-se as imagens da jovem mulher que exhibe o corpo em poses sensuais, assim como de outras mulheres de várias faixas etárias, cuja aparência física e vestuário denotam diversos contextos socioculturais. As figuras que se manifestam apenas uma vez englobam ainda animais (rinoceronte e cão), um projectil explosivo, um veículo automóvel e um utensílio de cozinha.

Ainda no que concerne às imagens, vale a pena salientar a utilização de um retrato de António Aragão numa das montagens de *Metanemas*, onde o poeta surge de costas, num ângulo que permite ver um pouco do seu rosto²³² – esta inscrição do autor num poema também ocorre no texto que se inicia com o verso “foi a minha lavagem de cérebro”, de *Folhema 1*. Por sua vez, esta imagem combina-se com duas representações parcelares do sistema muscular esquelético humano, também posicionadas de costas, e um conjunto de elementos textuais que reforçam, por um lado, a ideia de fragmento, através do uso das reticências entre parêntesis, e, por outro, a importância da primeira pessoa, que ecoa através da divisão da palavra “sou”, conjugação do verbo ser, oscilando entre o sentido condicional da conjunção “se” e o sentido disjuntivo da conjunção “ou” – este último significado é também explorado em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, como já foi visto. Para Isabel Santa Clara, esta montagem demonstra que “[s]er ou não ser continua a ser a questão, a presença impossível do erradicar da dúvida” (2015, p. 50).

Já a expressão da contracapa de *Metanemas*, que afirma “O ódio é a herança”, enfatiza uma violência que está também latente na obra, nomeadamente através da proliferação de forças militares em quase metade das montagens, consubstanciando cenas de conflito acompanhadas por construções textuais com palavras de protesto, linguagem grosseira e onomatopeias de situações agressivas. A hostilidade da crítica contida nesta publicação é acompanhada por um forte pendor paródico que consolida um domínio da retórica da publicidade por parte de António Aragão, nomeadamente nos exemplos que interpelam a objectificação do corpo feminino jovem (p.e. na

²³² No catálogo da exposição *Po.Ex 80*, o trabalho *Poesia Urro* inclui a reprodução de uma série de provas de contacto com retratos do poeta, de onde foi retirada a fotografia utilizada em *Metanemas*.

montagem com a frase “NÃO PERCA ACTUAL IDA/ DE/ não peca/ não peça”) e também a potência do corpo masculino (p.e. na montagem com a frase “os toma/tes/ ok!/ toma/ toma/ tes/ tes/ tes”).

Sobre a articulação das palavras com as imagens, é importante assinalar que António Aragão acrescenta legendas a algumas reproduções de *Metanemas* apresentadas em catálogos de exposições, mencionando-se os seguintes exemplos: i) *Po.Ex 80* (1980), com as expressões “PRÓACTO” (inscrita no topo da composição com um soldado e um tacho de barro) e “CONTRACTO” (inscrita no topo da composição com um homem e uma mulher de mãos postas intercalados por um projectil); ii) *Poemografias* (1985), com a expressão “Aos Mortos que Ainda não Morreram em Ancara” (contígua à composição onde surgem imagens de homens armados e a palavra “ancara”).

A base matricial ortogonal das acções de fraccionamento e recombinação que ocorrem em *Metanemas* faz lembrar algumas técnicas de colagem criadas pelo poeta e artista experimental checo Jiří Kolář, nomeadamente aquelas designadas por *rollages*²³³, que alternam fragmentos segundo alinhamentos verticais ou horizontais de uma ou mais imagens, e por *cuborollages*²³⁴, que alternam fragmentos em quadrícula, tendo ambas sido usadas largamente em trabalhos com reproduções de pinturas célebres da história da arte. Também o poeta italiano Adriano Spatola, nos seus exercícios de colagem com textos publicitários, que apelida de *zeroglifici*, adopta, por vezes, matrizes ortogonais para organizar a permutação dos fragmentos, como se pode ver no livro com o mesmo título, publicado em 1966, na colecção “Il Dissenso”²³⁵. Apesar do foco desta comparação incidir no papel visual desempenhado pela grelha na obra *Metanemas* e nos exercícios denominados de *rollages*, *cuborollages* e *zeroglifici*, é necessário ter em conta as implicações que dependem das características materiais dos fragmentos colados nestes trabalhos e que estão na base de reflexões ensaísticas efectuadas por protagonistas do experimentalismo poético, como, por exemplo, Adriano Spatola.

²³³ V. Anexos, Fig. 103 a 104, p. ciii.

²³⁴ V. Anexos, Fig. 101 a 102, p. cii.

²³⁵ V. Anexos, Fig. 105 a 106, p. civ-cv.

No livro intitulado *Verso la Poesia Totale*, cuja primeira edição data de 1969, Adriano Spatola tem um capítulo dedicado à análise das colagens praticadas pelos poetas durante a segunda metade do século XX em confronto com o concretismo do Grupo Noigandres e de Eugen Gomringer, que comunica a própria estrutura, não recorre a elementos extralinguísticos e constrói a palavra como imagem (1978, pp. 97-110). Para o efeito, Spatola aborda uma sucessão cronológica de exemplos de colagens que se inicia com os trabalhos de Franz Mon, inseridos na categoria de “texto ‘in superficie’”, e que termina na *Poesia Visiva*, enquadrável na categoria de “*collage largo*”, nos termos definidos por Lamberto Pignotti. A primeira categoria desenvolve o chamado “poema-colagem concreto”, explorando tanto a ilegibilidade de caracteres tipográficos retalhados, que se encontra em trabalhos de Franz Mon, em poemas de Jiří Kolář, nos *zeroglifici* de Adriano Spatola e nos *poem-paintings* de Ferdinand Kriwet, como a composição caótica de elementos textuais retirados dos jornais, patente na obra *Entropico* de Franco Vaccari, nos *cronogrammi* de Nanni Balestrini e na “Poesia Encontrada” de António Aragão. A segunda categoria abrange o chamado “poema-colagem visivo”, propondo uma verdadeira e própria interacção entre palavra e imagem, ambas provenientes da cultura de massas, com o objectivo de criar nexos no texto que tragam uma unidade inédita capaz de derrotar as hipótese mais prováveis e definitivas de leitura, tal como defende Achille Bonito-Oliva, sendo citados, como exemplo, os trabalhos de Lucia Marcucci, Ketty La Rocca e Adriano Spatola, entre outros. Sobre este ensaio, vale a pena ainda mencionar dois comentários feitos a propósito do “poema-collage visivo”, afirmando Spatola que esta categoria exige o uso com violência do filtro do grotesco, assim como a recusa dos lugares habituais do consumo literário, ou seja, o formato do livro (1978, pp. 107-109).

Retomando a análise do papel visual desempenhado pela grelha nos *zeroglifici* de Adriano Spatola, nas *rollages* e *cuborollages* de Jiří Kolář e na obra *Metanemas* de António Aragão, verifica-se então que: i) a configuração dos fragmentos, nos exemplos de Spatola e Kolář, coincide com a matriz da grelha, mesmo quando os eixos desta última não estão traçados de forma explícita, ou seja, existe uma reciprocidade entre a forma dos fragmentos e a forma da grelha; ii) o jogo entre o cheio e o vazio dos textos publicitários retalhados de Spatola sugerem enigmas tipográficos, notações musicais ou

efeitos cinéticos; iii) a possibilidade de reconhecimento das reproduções de pintura utilizadas por Kolář nas *rollages* e *cuborollages* confere à grelha capacidade para interpor imagens e sugerir movimento; iv) os *Metanemas* estabelecem uma certa independência formal entre grelha e fragmentos, recorrendo pontualmente à reciprocidade entre ambos para criar efeitos visuais de interrupção, movimento e profundidade de campo, através de acções de deslocação, intercalação de vazios ou sobreposição de planos.

Assim, o protagonismo que a grelha adquire em *Metanemas*, e nas duas montagens semelhantes incluídas na publicação colectiva intitulada *Toma Toma Toma Tomo* ⁷²³⁶, pode ser pensado como um aprofundamento de explorações gráficas anteriores de António Aragão, pretendendo cruzar o uso de linhas de contorno ou molduras, exemplificadas em “Mirakaum” e em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, com as estruturas dos vincos que compõem os vários suportes desdobráveis concebidos pelo poeta.

Para concluir a análise dos diferentes modos de manipular a imagem a par da palavra, é necessário atentar nos três números do livro intitulado *Electrografia*, de 1990. Estas publicações apresentam características gráficas comuns, tais como: i) a dimensão que se aproxima do formato A4; ii) a composição da capa, combinando caracteres brancos sobre cartolina negra com perfurações rectangulares pontuais que recordam as soluções utilizadas em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* e nos poemas cromáticos; iii) a sequência de electrografias no interior, ocupando cada uma delas tanto a frente como o verso de cada folha; iv) a geração de electrografias tendo por base um número restrito de imagens-matriz, cujas metamorfoses se operam através de efeitos de “desgaste, de arrastamento, movimento, distorção, deslocação, estiramento” (Ministro, 2018, p. 14); v) a inscrição de elementos textuais caligrafados no vazio que envolve as imagens transfiguradas em cada página, que recorrem também a efeitos de distorção e princípios de repetição, referindo-se como exemplo destes últimos o mote contido no subtítulo de cada um dos três livros (“o elogio da louca de Ergasmo nu Atlânticu” para o primeiro

²³⁶ V. Cardoso C. F., 2015, p. 120.

número; “merdade my son” para o segundo número; “céu ou cara dente por dente” para o terceiro número).

A base permutacional que se opera no interior destas obras é antecipada no seu exterior sobretudo pelas perfurações, que se apresentam em número, dimensão e posicionamento distintos em cada um dos três exemplares, expondo assim o contraste entre os elementos regulares da capa (cromatismo, fontes e disposição dos caracteres tipográficos) e a diversidade visual explorada nas electrografias.

Os critérios adoptados nas *Electrografias* para a apropriação dos materiais da cultura de massas, em particular, das imagens, preferem a multiplicidade visual das deturpações eletcrográficas com origem num número restrito de imagens-matriz (três para o primeiro número; quatro para o segundo número; três para o terceiro número), em vez de explorarem essa diversidade através da utilização de vários elementos icónicos retirados dos *media*, tal como acontece em *Os Bancos Antes da Nacionalização* e em *Metanemas*.

Entre os principais praticantes da Electrografia e da *Copy Art* em Portugal, destaca-se o contributo inicial de António Aragão na transição para a década de 1980, a quem se juntam António Dantas e António Nelos, assim como César Figueiredo e Abílio José Santos (Ministro, 2018, p. 10). Além das obras *Electrografia* e *Metanemas*, no âmbito da *Copy Art* incluem-se também várias participações de António Aragão em edições colectivas, tais como *Filigrama*²³⁷, que circulou na rede de Arte Postal internacional de 1981 em diante, e *Joyciana* (1982), que conta com o trabalho intitulado “Hornmargen”²³⁸. Com a reedição em 2019 dos três números das *Electrografias*, são também dados a conhecer ao público alguns inéditos realizados por Aragão com a mesma técnica, que se encontram nos Arquivos de Fernando Aguiar e César Figueiredo.

Para o presente estudo sobre os diferentes modos de manipular a imagem a par da palavra utilizados por António Aragão em *Electrografia 1*²³⁹, *Electrografia 2*²⁴⁰ e

²³⁷ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/filigrama1/#more-2394>
<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/filigrama2/#more-2399>

²³⁸ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-hornmargen-joyciana/#more-512>

²³⁹ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-1/>

²⁴⁰ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-2/>

*Electrografia 3*²⁴¹, é fundamental ter como em conta a investigação desenvolvida por Bruno Ministro sobre as estratégias processuais e as estéticas exploradas pelo poeta português nestes trabalhos, cujo elenco mais alargado inclui designações como *copy motion*, degeneração, sobreposição, deformação, repetição, ampliação e redução (2015a). Dentro desta enumeração de estratégias operadas por António Aragão nos trabalhos electrográficos, o investigador chega a destacar os conceitos de “repetição, movimento e distorção” (2017), considerando, a dado momento, a possibilidade de sintetizar os vários procedimentos numa só ideia, a “distensão” (2018, p. 9).

Pode-se dizer então que estes efeitos têm como princípio comum aplicar mecanismos de reprodução com o intuito de deturpar a percepção da cópia, instaurando uma relação de distensão entre palavra e imagem. Ou seja, nos trabalhos electrográficos em estudo, António Aragão recorre sobretudo a técnicas de transformação, tal como reconhece Bruno Ministro ao citar as palavras de Christian Rigal, artista francês praticante e teórico da *Copy Art*, também conhecido por Céjar: “a electrografia é a antítese da cópia, uma vez que ‘todas as técnicas electrográficas (...) são técnicas de transformação’” (2015a).

Vale a pena então tentar perceber como é que António Aragão produz os efeitos visuais mencionados tirando partido de alguns pressupostos inerentes à ideia de reprodução, tais como: i) a semelhança – que permite estabelecer a relação entre a matriz e os múltiplos; ii) a previsibilidade – que decorre das acções programadas da máquina que gera as cópias; iii) a continuidade – que resulta da aplicação de padrões repetitivos. Para ajudar a evidenciar as especificidades das estratégias processuais e das estéticas exploradas pelo poeta português, convoca-se também os trabalhos electrográficos seriais realizados pelo poeta Emmett Williams que constam do catálogo *Schemes and Variations* (1981). Além das obras que aplicam procedimentos degenerativos a elementos textuais, tais como *Eros* (1979), *Shakespeare’s XXXth* (1979) e *A Journey* (1979), já analisadas a propósito do estudo da utilização do princípio do “tema e variações” por parte de Ana Hatherly, incluem-se também experiências semelhantes

²⁴¹ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-3/>

realizadas por Emmett Williams com imagens, tais como *Impressions of Japan* (1980)²⁴² e *Berlin, Berlin* (1980-81)²⁴³.

Em *Electrografias* predomina a utilização de uma única imagem-matriz por página, que pode surgir numa única cópia ou recorrer à conjugação de vários múltiplos, tanto em justaposição, à semelhança de uma colagem, como em sobreimpressão, tirando partido da transparência do fundo. De uma forma mais esporádica, surgem também nestes trabalhos de António Aragão combinações de duas imagens-matriz por página. Por sua vez, Emmett Williams dispõe apenas uma cópia da imagem-matriz por página, embora recorra a critérios distintos para o número de matrizes utilizadas, consoante o trabalho tem por base elementos textuais ou elementos icónicos: i) quando a base é textual, só existe uma imagem-matriz por cada trabalho e cada série apresenta uma selecção de exemplares do procedimento degenerativo aplicado, expondo a evolução progressiva do desgaste da imagem-matriz ampliada sucessivamente; ii) quando a base é icónica, existem várias imagens-matriz por cada trabalho e cada série é composta por apenas um exemplar do procedimento degenerativo aplicado a cada imagem-matriz.

Constata-se então que António Aragão recorre a vários efeitos visuais por página que, além da eventual repetição da imagem-matriz, evidenciam também a expressão gráfica de movimento, desgaste ou distorção, que resultam do gesto interventivo do poeta durante o processo de reprodução, contribuindo para uma construção visual que dispensa a sequencialidade linear. Nestes trabalhos, o poeta português nunca se afasta completamente do pressuposto de semelhança definidor de uma cópia, uma vez que as deturpações introduzidas trabalham as diferenças entre os múltiplos sem tornar as parecenças irreconhecíveis. No entanto, a previsibilidade das acções programadas da máquina é deliberadamente interrompida pelos gestos do poeta, quando desloca as imagens-matriz na superfície de vidro, obtendo cópias onde se inscrevem efeitos de movimento, arrastamento ou distorção. Por sua vez, esses efeitos traçam continuidades visuais dentro da própria página, através do estiramento de linhas e manchas, ao

²⁴² V. Anexos, Fig. 107, p. cvi.

²⁴³ V. Anexos, Fig. 108, p. cvii.

contrário do que se verifica em exercícios de montagem que introduzem cortes nas imagens para poder mover os fragmentos resultantes, tal como sucede em *Metanemas*. Porém, a irregularidade dos padrões repetitivos, que se sucedem de página para página nas *Electrografias*, sugere continuidades intermitentes, ou seja, como considera Bruno Ministro, “não encontramos nestas séries uma verdadeira repetição mas sim uma variação na repetição” (2018, p. 15).

Já Emmett Williams opta pela concisão programática e delega no trabalho da máquina a produção dos efeitos visuais resultantes do procedimento iterativo de cópia da cópia, o que implica a percepção de uma sequência com um desenvolvimento progressivo quando a série é constituída por múltiplos da mesma imagem-matriz. Esta situação, como já foi visto, acontece apenas nos trabalhos citados que têm como base elementos textuais, verificando-se que o avançar da sequência corresponde ao afastamento da relação de semelhança entre imagem-matriz e múltiplo, e consequente perda de legibilidade dos caracteres originais. Por outro lado, o acumular de resultados dessa acção repetitiva do procedimento degenerativo rompe a percepção de previsibilidade associada ao funcionamento uniformizado da máquina, como nota Emmett Williams. Ou seja, estas séries textuais são constituídas por relações de continuidade entre as imagens seleccionadas por Emmett Williams que levam ao limite a possibilidade de estabelecer elos de semelhança, reiterando o mesmo exercício de cópia para dissolver a regularidade de quaisquer padrões visuais.

As séries que têm por base elementos icónicos não mostram a sucessão degenerativa e também não põem em causa a relação de semelhança entre matriz e múltiplo. Essa necessidade de garantir o reconhecimento das paisagens naturais e urbanas e dos objectos fotografados é até explicitada pela junção de legendas às produções electrográficas. A acumulação de cópias que deixaram de estar visíveis parecem emergir tanto na proliferação de linhas finas com pouco contraste, sobretudo no caso das imagens do Japão, como na densificação de traços espessos com muito contraste, especialmente no caso das imagens de Berlim. Assim, é a padronização do tratamento gráfico que estabelece a continuidade entre cópias com matrizes distintas, constituindo uma sequência cuja ordenação não é relevante para a leitura do conjunto

e sugerindo que a percepção da previsibilidade do comportamento da máquina é controlável até ao limite da legibilidade da semelhança entre um original reconhecível, mas neste caso não visível, e os seus múltiplos.

Estas estratégias processuais e estéticas exploradas por António Aragão e Emmett Williams não escamoteiam os pressupostos da cópia que simultaneamente pretendem transgredir, uma vez que adoptam as variações como princípio programático serial que exige sempre o reconhecimento de um mote. Embora o primeiro poeta opte pela maximização dos movimentos que produzem a distorção e o segundo prefira a minimização desses mesmos movimentos, a legibilidade que interessa a ambos é aquela que advém da participação activa dos elementos textuais e icónicos na procura visual da variação na repetição.

As imagens utilizadas por António Aragão nestas *Electrografias* marcam o culminar de uma tendência iniciada nas duas obras anteriores de predominância das figuras humanas, observando-se a existência de elementos isolados (só no caso de *Electrografia 3*, com o corredor, o homem de chapéu e binóculos, e a senhora), em dupla (tanto o par formado pela mãe e a criança, visíveis de frente e de costas, em *Electrografia 1*, como os outros dois pares de mães, uma com uma criança e outra com uma adolescente, vistos de costas em *Electrografia 2*) e em grupo (tanto a carga policial de *Electrografia 1*, como a multidão em protesto e o cordão policial de *Electrografia 2*). À primeira vista, estes três livros parecem excluir algumas imagens que proliferam em *Os Bancos Antes da Nacionalização*, como aquelas dos homens engravatados, e em *Metanemas*, como aquelas que exibem o corpo de mulheres jovens. No entanto, essas personagens são evocadas nas palavras que se inscrevem nas páginas das *Electrografias*, presentificando assim essas figuras invisíveis através das falas trocadas entre as figuras visíveis, numa linguagem violenta, obscena e satírica²⁴⁴.

²⁴⁴ Referências que se cruzam com as imagens estereotipadas dos homens engravatados que lidam com o poder: i) em *Electrografia 1* – “ih! lh! é fácil morto ou ministro”, “to do business todos”, “mãe um ministro pode?”; ii) em *Electrografia 2* – “cuvernos/ cuvernos/ a ver-nos”, “de lado o mini stro dela”; iii) em *Electrografia 3* – “a dizer que não é inde/ cente ou mini isto ou/ ministro”, “talvez só mamás ou/ realmente o ministro/ às vezes”; “mi nisto/ miniministro/ cá mistério/ r só mini”.

Estas sugestões de diálogo contribuem também para que cada página se assemelhe a uma vinheta de banda-desenhada, reiterada graficamente pela moldura negra que morde as margens do papel dos dois primeiros números desta obra, insinuando uma economia de meios na produção electrográfica. Ou seja, a intervenção performativa do autor no processo de reprodução, para manipular as personagens em cena, imprime na folha de papel a delimitação do campo de acção que ocorre em cada momento da sequência. À consonância entre os efeitos visuais patentes nas figuras e nas margens de cada página sobrepõe-se o curso livre do texto caligrafado, restringindo-se este último aos espaços em branco e revelando que a sua inscrição ocorre num momento posterior à deturpação das cópias.

Sobre a articulação entre as palavras e as imagens, Bruno Ministro considera vã a expectativa de que haja uma descodificação recíproca, defendendo que existe uma acumulação de sentidos bloqueados, que resultam, por um lado, numa “comunicação da não comunicação”, e por outro, numa “possibilidade expandida de construção de sentido”. Ou seja, para o investigador, tanto a exploração do esvaziamento de sentido das formas discursivas como a densificação de continuidades intermitentes entre elementos textuais e icónicos contribuem para uma “poética do excesso” desenvolvida por um “poeta do contraditório” (2018, pp. 17-19). Assim, essa poética do excesso depende também de um efeito de subtracção que não se manifesta apenas na falta de sentido que refere Bruno Ministro, mas também numa percepção visual do invisível através da remissão para matrizes fotográficas inacessíveis e da interpelação textual de figuras cuja imagem estereotipada António Aragão opta por não incluir nesta obra.

A série de colagens intitulada *Visibile/Invisibile*, iniciada por Lamberto Pignotti em finais da década de 1970 e continuada na década seguinte²⁴⁵, pode estabelecer um diálogo com esta materialização do efeito de subtracção proposta por António Aragão em *Electrografia*. O poeta italiano introduz pinceladas largas de velatura sobre

Referências que se cruzam com o estereótipo das imagens femininas da publicidade: i) em *Electrografia 1* – “talvez a bomba nuclear e loura e as vacas mãe? Talvez só ogivas e santos/ celeste e loura?”, “é loura? e a teta?”, “miss ou míssil?/ is a bitch is a loura is a mama/ mai love!”; ii) em *Electrografia 2* – “mais gajas! mais gajas!/ mais gajas!/ mais mais mais mais mães”; iii) em *Electrografia 3* – “que as mamas assim/ como a religião/ e o/ - cheiro a gente”; “às mamas! urrabo”.

²⁴⁵ V. Anexos, Fig. 109 a 111, pp. cviii-cx.

fotografias retiradas de revistas de moda feminina como a *Vogue* ou a *Harper's Bazar*, para cobrir o texto publicitário que acompanha as imagens, juntando ao elemento iconográfico resultante a expressão *Visibile/Invisibile*, com letra manuscrita. Ao omitir a mensagem verbal dos objectos de consumo que tiram partido da imagem de mulheres atraentes, Pignotti pretende subverter a relação entre visibilidade e invisibilidade existente nas páginas da imprensa de moda, uma vez que a ocultação do texto suspende a interferência do seu pendor ideológico na leitura das imagens. Ou seja, o efeito de subtração textual dá uma nova visibilidade às imagens, pondo em relevo a percepção da interacção entre corpo, vestuário e uma ideia historicamente determinada de sensualidade (Miodini, 2012, p. 14).

Já António Aragão opta por não utilizar imagens dos estereótipos sedutores da publicidade na obra *Electrografia*, parecendo colocar antes em evidência os destinatários desses estereótipos, que falam na primeira pessoa, num tom satírico, tanto reivindicando as figuras femininas de desejo como invectivando contra as figuras masculinas de poder. Ou seja, o efeito de subtração das fotografias da manequim de moda e do homem engravatado, figuras convocadas por Aragão através do texto, dá visibilidade a outros corpos e a outras vozes que se projectam do lugar de consumidor na sociedade da cultura de massas. Esta possibilidade de abordar a relação entre visível e invisível em *Electrografia* recorda a reflexão realizada sobre o mesmo tema no capítulo desta investigação dedicado à secção “p(r)o(bl)ema visíveis”, do livro *Mais Exactly P(r)o(bl)emas*.

Com a análise dos três números da obra *Electrografia* termina então o percurso pelas publicações poéticas de António Aragão que, em meados da década de 1970, passam a explorar o movimento através da inscrição de manipulações na superfície da página para igualar palavra e imagem, abandonando assim o processo de apreensão visual e espacial do movimento através da manipulação das propriedades físicas do suporte que caracteriza as edições de poesia com preocupações icónicas anteriores a essa data. Protagonizando essa transição de procedimentos encontra-se o livro *Os Bancos Antes da Nacionalização*, uma vez que, como foi visto, a presença sistemática

dos conceitos que estruturam a obra excede o limite da página onde se inscrevem os gestos de manipulação.

Assim, o mecanismo icónico que instaura ligações inalienáveis entre texto, imagem, disposição e suporte no processo de construção poética de António Aragão depende da percepção de movimento, da implementação do princípio compositivo do “tema e variações”, da procura do poético nas formas de comunicação do quotidiano e da operacionalização da vertente háptica da obra. A inexistência de um espaço próprio para a escrita, tal como identifica Rancière, é questionada pelo poeta português através dos movimentos tácteis implicados na constituição física e poética de cada obra, configurando-se também como uma reflexão sobre a ideia de livro. Ou seja, ao procurar uma escrita própria para cada espaço, preocupando-se com o modo como a construção poética é determinada pelos aspectos materiais da publicação, António Aragão tenta dar a ver esse mesmo espaço, afirmando-o como pertencente ao corpo da sua “escrita do olhar”.

Quanto a Ana Hatherly, apesar de também explorar a percepção de movimento e o princípio compositivo do “tema e variações”, pretende dar a ver o gesto caligráfico da sua “mão inteligente” que, nas palavras de Manuel Portela, “activa o espaço da página”. Esse mecanismo icónico estabelece ligações inalienáveis entre texto, imagem, disposição e suporte cingindo-se aos limites da superfície de inscrição necessária para dar corpo a uma escrita que vem da pintura ou a uma pintura que vem da escrita, de acordo com a definição proposta por Ana Hatherly, privilegiando assim uma escrita que não é alheia à ideia de quadro e que secundariza a experimentação sistemática com o potencial táctil do suporte nas publicações de Poesia Visual. O livro é utilizado como factor que confere maior normalização aos aspectos narrativos e discursivos que se encontram em potência nos elementos produzidos pelo mecanismo icónico de Ana Hatherly, através do qual a autora investiga as dimensões poéticas e visuais de sucessivas formas de notação.

PARTE III: CARTILHAS VISUAIS, GENEALOGIAS EXPERIMENTAIS

As propostas de leituras visuais exploradas nas fases anteriores desta investigação procuram traçar perfis longitudinais representativos da abordagem experimental de cada autor ao longo das suas publicações de Poesia Visual, dedicando-se aos trabalhos de Ana Hatherly e de António Aragão. Estas leituras recorrem a referências fora do contexto nacional que se julga serem relevantes para explicitar a amplitude das possibilidades de diálogo entre os autores estudados e os seus pares contemporâneos, patentes nas interpelações provocadas pelas suas obras, tanto no que diz respeito aos procedimentos como às temáticas. Ou seja, pretende-se que a delimitação física das obras e a filiação das mesmas numa rede internacional de Vanguarda permitam encontrar novos pontos de vista para pensar sobre os aspectos visuais que atravessam o discurso, a prática e a estética destes poetas experimentais portugueses.

A única referência internacional que se repete nos perfis longitudinais de Ana Hatherly e de António Aragão é a dos trabalhos seriais que o norte-americano Emmett Williams apresenta no livro *Schemes and Variations* (1981), nomeadamente aqueles que aplicam efeitos degenerativos através da tecnologia electrográfica com o objectivo programático de ensaiar novas maneiras de implementar o princípio do “tema e variações”. Embora tenham em comum um princípio compositivo, estes exercícios comparativos assumem direcções distintas para cada exemplo escolhido dos dois autores portugueses. No caso de Ana Hatherly, recorre-se a “Leonorana” para analisar sobretudo estratégias programáticas e, no caso de António Aragão, elegem-se as três edições de *Electrografia* para confrontar sobretudo procedimentos tecnológicos.

Como já foi visto, por um lado, a concisão do programa em Emmett Williams, que consiste numa acção única, repetitiva e progressiva em torno de um mote, contrasta com o modelo compósito, minucioso e extenso do programa de “Leonorana”. Por outro lado, o autor norte-americano minimiza a sua intervenção nos movimentos reprodutores da máquina, ao contrário de António Aragão que multiplica a interferência dos seus gestos durante o processo de cópia electrográfica. Há assim nestes exemplos

dos dois autores portugueses uma convergência no modo como constroem conjuntos fragmentários amplos com várias operações que põem em causa a sequencialidade linear da leitura, acumulando diversas possibilidades de decifração e também de suspensão de sentido. E é precisamente nesta tensão entre abertura e bloqueio, equiparável à percepção da sobrecarga de informação como cheio e da dificuldade de descodificação como vazio, que estes trabalhos de Ana Hatherly e António Aragão apresentam implicações distintas.

Cruzando um mote popular de Luís de Camões com um conjunto de formas poéticas que atravessam várias temporalidades e diversos modos (p.e. anagrama, *haikai*, cantiga de amigo, poesia barroca e poema concreto), Ana Hatherly recombina o texto quinhentista, em “Leonorana”, enquanto convoca a densidade discursiva do passado, em articulação com uma definição programática complexa. Ou seja, qualquer esvaziamento de sentido por fragmentação do mote remete também para uma saturação de referências históricas e modais, que tanto podem ser literárias, artísticas e musicais, como de doutrinas esotéricas, tal como o demonstram os vários investigadores que se dedicaram a esta obra.

Já em *Electrografia*, António Aragão apropria-se de elementos do seu tempo, como imagens da cultura de massas e expressões em língua corrente e em calão, de modo a transfigurar as suas formas e significados originais através de efeitos de repetição, distorção, desgaste e deslocação. Ou seja, a proliferação destes processos poéticos subversivos pode pôr em evidência a vacuidade da era que produz as formas satirizadas por António Aragão.

Assim, apesar de os dois poetas portugueses considerarem que o seu processo experimental transgride os modelos discursivos²⁴⁶, a utilização de referências eruditas por Ana Hatherly como a matéria preferencial para o seu trabalho acentua o peso de

²⁴⁶ No texto “A Poesia Começa Onde o Ar Acaba” (1965), António Aragão defende uma “poesia contra o instituído, o legal, o ordenado e convencional” (1981b, p. 39). Por sua vez, na polémica mantida com Nelson de Matos a propósito de “Leonorana”, Ana Hatherly afirma: “interessa-me sobretudo o momento em que um autor, utilizando um formulário, pela sua intervenção criadora o inutiliza” (2001, p. 375).

outras épocas, enquanto a atenção de António Aragão às formulações da cultura popular do seu quotidiano convoca o vazio dessa época.

O presente capítulo pretende explorar uma leitura visual transversal que tem como ponto de partida a relação estabelecida entre os dois poetas estudados em torno de questões suscitadas pela sociedade de consumo e pelos meios de comunicação de massas que se imiscuem nas suas pesquisas verbo-visuais. Com base em aproximações temáticas e simbólicas entre obras de Ana Hatherly e António Aragão, pretende-se ampliar as possibilidades de associação a outros exemplos produzidos pelos seus pares da segunda metade do século XX, salvaguardando as especificidades dos aspectos processuais e programáticos de cada autor.

Para abordar de um modo sintético as relações entre as pesquisas verbo-visuais mais relevantes para esta investigação e as técnicas dos *mass media*, destaca-se o contributo da exposição ocorrida em 2014 nas cidades italianas de Veneza e Pavia, que elege na multiplicidade de expressões abrangidas pela definição de Poesia Visual (que aqui é designada através do termo em inglês *Visual Poetry*) três movimentos constitutivos: a Poesia Concreta, a *Poesia Visiva* e a *Scrittura Visuale* (Visual Poetry, 2014).

Apesar de esta selecção estar necessariamente ligada às referências italianas do experimentalismo literário das Neovanguardas, refere-se a procedimentos poéticos que atravessam outros contextos culturais e/ ou nacionais, resultando em: i) composições com elementos tipográficos que comunicam a própria estrutura, onde se enquadra, por exemplo, o Concretismo do grupo brasileiro Noigandres e do suíço Eugen Gomringer; ii) composições que relacionam elementos textuais e icónicos, onde se enquadram, por exemplo, a já citada *Poesia Visiva* italiana e os movimentos brasileiros do Pós-Concretismo²⁴⁷; iii) composições com elementos caligráficos e/ou práticas informais da tipografia, que remetem para o conceito de “escriturasura” cunhado por Philadelpho Menezes (1988, p. 13), para o “escrituralismo tipográfico” de Jorge dos Reis (2012, pp.

²⁴⁷ No livro *Poésies Expérimentales. Zone Numérique (1953-2007)*, Jacques Donguy considera o movimento italiano *Nuova Scrittura* e os movimentos brasileiros Pós-Concretos no âmbito da Poesia Visual.

162, Vol. III) e para a “Skripturale Poesie” mencionada por Eugen Gomringer (2005), onde se enquadra, por exemplo, o trabalho do movimento italiano *Nuova Scrittura*.

Assim, começando pelo grupo Noigandres, os ensaios sobre a relação entre a produção poética concreta e a linguagem dos novos tempos, publicados durante a década de 1950, comparam as técnicas do ideograma aos procedimentos utilizados na publicidade veiculada pela imprensa e pela televisão, defendendo, entre outros aspectos, a velocidade da comunicação como marca da contemporaneidade (Franchetti, 2012, p. 69), o propósito da poesia concreta “‘eruditizar’ a comunicação de massas” (Franchetti, 2012, p. 95) e a “reintegração do poema na vida cotidiana, através da sua integração nos *media*” (Franchetti, 2012, p. 140). Nos anos 60, o grupo Noigandres propõe a colagem com fragmentos da imprensa, nomeadamente nos *Popcretos* (1964-65)²⁴⁸ de Augusto de Campos, e a Poesia Semiótica, formulada por Décio Pignatari, autor que daí em diante desenvolverá uma “reflexão mais acurada sobre os meios de comunicação, a cibernética, etc” (Franchetti, 2012, p. 95). No ano de 1967 entra também em cena o movimento pós-concreto do Poema/Processo, produzindo textos ensaísticos sobre a relação entre a comunicação e os modos de produção social e artística, assim como trabalhos que se apropriam dos fragmentos verbais e visuais que circulam no quotidiano, através de técnicas de colagem e de visualização dinâmica, no caso desta última, decalcadas da banda-desenhada – as publicações periódicas deste movimento são exemplificativas desta abordagem, destacando-se a revista *Ponto*, com o primeiro número saído em 1967 e o segundo em 1968²⁴⁹.

A *Poesia Visiva* arranca a sua actividade no ano de 1963, criada por autores da Neovanguarda italiana pertencentes ao *Gruppo 70*, tendo sido designada inicialmente por *Poesia Tecnologica*. Segundo Jacques Donguy, este movimento deve o seu surgimento à impressão em *offset*, que permite juntar num mesmo plano imagens fotográficas e texto (2007, p. 8). Apresentando como principais interesses a interdisciplinaridade artística e a compreensão dos fenómenos de comunicação de massas, a *Poesia Visiva* explora, com ironia e ludismo, a dissonância verbo-visual do vocabulário que se projeta no futuro (Gradi, 2014, p. 57), ou seja, dos *slogans*

²⁴⁸ V. Anexos, Fig. 112 a 114, pp. cxi-cxiii.

²⁴⁹ V. Anexos, Fig. 116 a 117, pp. cxv-cxvi.

publicitários, da banda-desenhada, da linguagem da moda, dos títulos jornalísticos, dos foto-romances e dos manifestos políticos, que, segundo, Lamberto Pignotti constituem o idioma tecnológico (2014, p. 62), em sintonia com o estilo tecnológico identificado por Max Bense (Miodini, 2012, p. 9). Através da colagem de fragmentos textuais e icónicos provenientes da cultura de massas, estes poetas tentam construir um código linguístico alternativo, que pretende ser também acessível ao público que consome esses produtos da comunicação massificada. Para Giosuè Allegrini, aquilo que distingue a prática do *Gruppo 70* em relação à do *Gruppo 63* é a integração de elementos iconográficos nas composições do primeiro grupo (2014a, pp. 31-33).

Afirmando-se através de um manifesto publicado em 1975, o grupo italiano *Nuova Scrittura* reúne várias abordagens artísticas que investigam os processos internos da escrita através da recuperação física e material do grafema e da realização pictórica do significante. Com o intuito de subtrair o sistema linguístico à transfiguração operada pelo neocapitalismo através dos *mass media*, este poetas propõem signos que já não significam em si mesmos porque remetem sempre para outros, explorando a reciprocidade entre significante e significado e entre decifrável e indecifrável (Allegrini, 2014b).

Como já foi demonstrado anteriormente, António Aragão, além de usar a colagem ao longo da sua obra para se apropriar dos materiais da cultura de massas, assume, na sua produção ensaística, a defesa de uma posição de Vanguarda que se associa à movimentação criativa, à afirmação do papel da visualidade na escrita e à utilização da tecnologia na invenção de novas categorias estéticas. As afinidades teóricas entre este poeta português e a *Poesia Visiva* foram assinalada por Giancarlo Cavalo na introdução de um catálogo de uma mostra colectiva de Poesia Visual portuguesa, ocorrida em Itália em 1987, quando o autor italiano afirma encontrar no texto “A Escrita do Olhar” de António Aragão um percurso lúcido pelos temas da *Poesia Tecnológica*, projetando-os no futuro (Mappe dell'Immaginario, 1987, p. 24).

Por sua vez, Ana Hatherly elege um produto da cultura de massas para integrar de um modo generalizado o seu trabalho visual, nomeadamente em algumas publicações analisadas no presente estudo: os caracteres e figuras de decalque, mais conhecidos pelo nome da marca que popularizou esta técnica em 1961, *Letraset*,

permitindo que a tipografia pudesse estar acessível a qualquer pessoa (Blackwell, 2004, p. 112). Esta autora também se interessa pelas etiquetas autocolantes, com diferentes formatos e cores, utilizadas na sociedade de consumo como suporte de várias informações, tais como a marcação dos preços dos bens e as designações para catalogar arquivos. No que diz respeito à incorporação de materiais da imprensa, da publicidade ou da propaganda, destacam-se duas obras visuais de Ana Hatherly que pertencem ao conjunto realizado a propósito da Revolução dos Cravos e são compostas por imagens que proliferaram nas paredes da capital após o 25 de Abril de 1974: o filme *Revolução* (1975)²⁵⁰ e uma série de nove painéis com fragmentos de cartazes (1977), cujo título varia entre *Descolagens da Cidade* e *As Ruas de Lisboa*²⁵¹. É curioso verificar que, num texto do catálogo da exposição onde três desses painéis foram mostrados pela primeira vez, em Londres, no ano de 1977, o organizador Hellmut Wohl afirma que Ana Hatherly desconhecia o trabalho dos *Nouveaux Réalistes* aquando da realização destas colagens (1992, p. 78). Mais do que desconhecimento, esta declaração confirma a suspeita de que o idioma tecnológico da *Poesia Visiva* mobiliza marginalmente a pesquisa experimental da autora, uma vez que a apropriação de materiais verbais ou icónicos dos *mass media* através da colagem não tem presença generalizada na produção de Ana Hatherly, acrescentando-se as seguintes referências às duas obras já mencionadas: uma série sem título com fragmentos de textos e de imagens colados sobre cartolina negra com desenhos a pastel (1973)²⁵²; a série *O Corpo como Suporte* (1988); o livro *Volúpsia* (1994) baseado na referência anterior; a colagem *Revolta* (1994)²⁵³; uma outra série sem título feita com impressões em *offset* de uma composição que junta imagens fotográficas de figuras femininas e caracteres dactilográficos (s/d)²⁵⁴; e um outro conjunto de colagens sobre o ataque terrorista de 11 de Setembro (2001)²⁵⁵.

Para completar este périplo pelos exercícios de colagem realizados por Ana Hatherly, vale a pena ainda explicitar outras aplicações desta técnica com elementos que não provêm dos meios de comunicação de massas, nem pertencem ao elenco de

²⁵⁰ V. Anexos, Fig. 118, p. cxvii.

²⁵¹ V. Anexos, Fig. 119 a 121, pp. cxviii-cxx.

²⁵² V. Ana Hatherly : *O Prodígio da Experiência*, 2018, pp. 40-41.

²⁵³ V. Ana Hatherly: *Território Anagramático*, 2017, p. 180.

²⁵⁴ V. Ana Hatherly: *Território Anagramático*, 2017, pp. 207-213.

²⁵⁵ V. Ana Hatherly: *Território Anagramático*, 2017, pp. 176, 178-179.

edições de Poesia Visual analisados no presente estudo: a série *Guerra* (1972)²⁵⁶ com fragmentos colados que eventualmente têm origem na série *Paisagem Interior* (1972); um conjunto de retratos desenhados a ponta de feltro com papéis colados e etiquetas autocolantes (1971-1972)²⁵⁷; páginas do livro *Ana 73* (1973)²⁵⁸; uma obra com pintura acrílica branca e perfurações sobre papéis colados (1977)²⁵⁹; trabalhos sobre Sórora Maria do Céu (1995)²⁶⁰; *Yang-Yin* (1996)²⁶¹; páginas do livro *Os Dentes de Cadmo (s/d)*²⁶²; e trabalhos com spray e colagem (2005)²⁶³.

Do ponto de vista ensaístico, Ana Hatherly revela interesse pelas questões científicas e tecnológicas ligadas à comunicação, à informação e à linguagem que são comuns às poéticas experimentais da Neovanguarda, como já foi visto. No entanto, os aspectos da poesia combinatória resultantes das experiências cibernéticas de Nanni Balestrini que entusiasmaram António Aragão, no início da década de 1960, são sobretudo aprofundados por Ana Hatherly no contexto do seu estudo das características programáticas da poesia barroca (1995, pp. 10-11). Por sua vez, a autora faz uma apropriação do termo tecnologia que não se cinge à análise das linguagens dos *mass media* investigadas pelos poetas *visivos*, uma vez que Ana Hatherly, através da expressão “tecnologia do fascínio”, mencionada no livro *A Reinvenção da Leitura*, em 1975, pretende referir-se à origem mágica da escrita que exige uma recepção criativa por parte do leitor e corresponde a uma actividade milenar (1995, p. 196), procurando assim legitimar historicamente a nova maneira de interpretar obras poéticas proporcionada pelo texto visual da Neovanguarda. Esta convocação constante da densidade do passado parece contrastar com a imersão nos discursos do presente praticada pela *Poesia Visiva*.

Por último, num texto de 1978 intitulado “O Artista Contemporâneo e os *Mass-Media*”, Ana Hatherly assume a incorporação directa dos *media* na sua prática, que

²⁵⁶ V. Ana Hatherly: *Território Anagramático*, 2017, pp. 185-189.

²⁵⁷ V. Ana Hatherly: *Dessins, Collages et Papiers Peints*, 2005, pp. 17-33.

²⁵⁸ V. Ana Hatherly: *Viagem à Índia e outros Percursos*, 1997, p. 12.

²⁵⁹ V. Ana Hatherly: *O Prodígio da Experiência*, 2018, p. 43.

²⁶⁰ V. Ana Hatherly: *O Prodígio da Experiência*, 2018, p. 59.

²⁶¹ V. Ana Hatherly: *Anagramas*, 2017, p. 135.

²⁶² V. Ana Hatherly: *Viagem à Índia e outros Percursos*, 1997, pp. 14-15.

²⁶³ V. Ana Hatherly: *O Prodígio da Experiência*, 2018, p. 110.

afirma ser uma “investigação/questionação do *idioma artístico*”. A autora refere também a impossibilidade imemorial de separar arte e tecnologia, assim como a necessidade de qualquer artista questionar todos os meios de expressão, tanto para aceitá-los como para negá-los, concluindo que o objecto artístico resulta da interacção entre “fazedor/artista” e “espectador/utente”. A única apreciação feita neste texto sobre *media* específicos considera a fotografia e o cinema como a “base do acto artístico”, uma vez que “concretizam um máximo de ficção, pois são meios não-humanos de fixar o gesto instantâneo e reproduzi-lo infinitamente com rigor” (1981b, pp. 265-267). Ou seja, Ana Hatherly parece valorizar a capacidade destes *media* registarem uma imagem fiel do movimento da “mão inteligente”, e não necessariamente a capacidade desses *media* multiplicarem as possibilidades do gesto artístico e da construção de novos idiomas tecnológicos.

Assim, estas reflexões de Ana Hatherly sobre as questões científicas e tecnológicas do seu tempo ligadas à comunicação, à informação e à linguagem convergem, por um lado, na descoberta do passado e, por outro, na relevância da problematização dos mecanismos da escrita, nomeadamente através do movimento do gesto caligráfico. Para conduzir o estudo desses mecanismos, a autora explora a relação entre “legibilidade/ ilegibilidade do texto ou da escrita literária” (1975a, pp. 21-26). E é esse intuito de interferir no processo de decifração, trabalhando com a impossibilidade da leitura, que aproxima a abordagem visual de Ana Hatherly daquela adoptada por António Aragão, afastando-se consequentemente ambos da rápida velocidade de transmissão de mensagens ambicionada tanto pelo grupo Noigandres, como pela *Poesia Visiva*.

A ligação às experiências caligráficas para indagar os processos internos da escrita, libertando-a das convenções da literalidade, seria suficiente para encontrar afinidades procedimentais e teóricas entre a produção de Ana Hatherly e as práticas da *Scrittura Visuale*. Dentro dessa tendência experimental da Poesia Visual italiana, destaca-se a coincidência curiosa de Anna e Martino Oberto terem adoptado uma estratégia também utilizada por Ana Hatherly, que diz respeito à introdução do mesmo cunho na nomenclatura atribuída às obras, no caso, a palavra “ana”. A dupla italiana emprega este elemento como prefixo, caracterizando as várias linhas de trabalho do seu

movimento *Anaistico*, ou *Anaismo* – onde se propõem termos como *Anaphilosophia*, *Anapoietica*, *Anarchia*, *Anascrittura*²⁶⁴. No mesmo ano em que é lançado o livro *Mapas da Imaginação e da Memória*, que reúne o resultado de uma década de “pesquisa sistemática da escrita” feita por Ana Hatherly, onde se incluem os seus anagramas, ou seja, em 1973, Anna e Martino Oberto, numa exposição dedicada à *Scrittura Visuale* organizada em Turim, apresentam a sua *Teoria Manifestativa della Poesia Visuale come Anapoietica*, que se refere ao trabalho realizado no mesmo arco temporal, abordando aquilo que designam como “*linguaggio fuori all linguaggio*”, para o qual contribui o pensamento que estava a ser elaborado na revista *Ana Eccetera*, fundada por esta dupla italiana em parceria com Gabriele Stocchi em 1958 (Visual Poetry, 2014, p. 385).

Ainda na esteira da *Scrittura Visuale*, as páginas impressas (dactilografadas ou retiradas de livros) que Ugo Carrega amarrota e cola na década de 1970²⁶⁵ remetem para a obra de Ana Hatherly intitulada *Le Pli* (1990)²⁶⁶, embora esta última recorra à reprodução electrográfica dessas pregas. Por sua vez, estes exemplos podem ser entendidos como exercícios que sintetizam dois tipos de colagem desenvolvidos logo na década de 1960 por Jiří Kolář, um autor mais ligado à tendência da Poesia Visual que relaciona elementos verbais e icónicos: um desses tipos designa-se *crumplage* ou *froissage*²⁶⁷, e diz respeito a imagens amarrótadas após terem sido humedecidas (Kolář, 2015, p. 216), e o outro chama-se *chiasmage*²⁶⁸, e combina fragmentos de manchas textuais impressas, cruzando as orientações dos seus alinhamentos, que são colados tanto sobre superfícies planas como sobre objectos (Kolář, 2015, p. 206). Assim, a percepção visual causada pela introdução de charneiras que redireccionam o sentido da escrita ou pela possibilidade de revestir o mundo físico de palavras convoca vários poemas caligráficos de Ana Hatherly que modelam a trama textual de modo a assumir configurações planas ou tridimensionais. Por fim, Jiří Kolář torna inevitável uma hipótese de diálogo directo com o trabalho da autora portuguesa ao declarar que a técnica *chiasmage* eleva o princípio do labirinto a um grau absoluto (Kolář, 2015, p. 206). O

²⁶⁴ V. Anexos, Fig. 122 a 124, pp. cxxi-cxxii.

²⁶⁵ V. Anexos, Fig. 126 a 127, pp. cxxiv-cxxv.

²⁶⁶ V. Anexos, Fig. 125, p. cxxiii.

²⁶⁷ V. Anexos, Fig. 128, p. cxxvi.

²⁶⁸ V. Anexos, Fig. 129 a 130, pp. cxxvii-cxxviii.

futuro da investigação sobre os cruzamentos visuais entre a obra de Ana Hatherly e aquela produzida pelos seus pares da Neovanguarda beneficiará certamente com o aprofundamento destas afinidades instigantes.

No que diz respeito aos exemplos analisados no presente estudo de incorporação de imagens dos *mass media*, vale a pena atentar novamente no livro *Volúpsia* (1994), de Ana Hatherly, baseado na série *O Corpo como Suporte* (1988), e na publicação *Metanemas* (1981), de António Aragão, uma vez que ambos têm também em comum algumas opções visuais, tais como a aplicação da técnica electrográfica e a utilização da grelha.

Apesar de as práticas electrográficas terem tido início em Portugal no final da década de 1970, as duas obras citadas apresentam características que permitem estabelecer um diálogo com a estética da *Poesia Visiva* italiana, sobretudo no caso de António Aragão, como já foi visto no capítulo dedicado a este autor. Ou seja, mesmo assumindo que a Poesia Experimental portuguesa termina no fim da década de 1970, como considera Ana Hatherly (Ana Hatherly: Dessins, Collages et Papiers Peints, 2005, p. 15), é curioso que estas duas publicações realizadas nos anos 80 e 90 revelem afinidades com exemplos de outros movimentos da Neovanguarda internacional que coincidem cronologicamente com o início da Poesia Experimental portuguesa.

Revendo os acontecimentos que acompanham a publicação dos dois cadernos antológicos da *Poesia Experimental*, entre 1964 e 1966, encontram-se analogias entre as características das iniciativas da Neovanguarda internacional e aquelas do grupo português, que englobam a realização de exposições (*Visopoemas* e *Orfotonias*, ambas em 1965), *happenings* (*Concerto e Audição Pictórica*, no âmbito de *Visopoemas*), assim como a publicação de ensaios e o estabelecimento de ligações internacionais. No entanto, os elementos icónicos dos *mass media* utilizados na década de 1960 pela *Poesia Visiva*, pelo grupo Noigandres e pelo movimento do Poema/Processo não têm expressão na generalidade dos trabalhos realizados pela Poesia Experimental portuguesa no mesmo período, começando a imiscuir-se, por exemplo, nas práticas dos autores estudados no presente trabalho em meados dos anos 70. Tendo em conta o declarado interesse dos membros da Poesia Experimental portuguesa pela visualidade, assim como o contacto com autores das cenas brasileira e italiana, nomeadamente

através de António Aragão, parece inevitável perguntar o que terá motivado a proliferação tardia das imagens dos *mass media* nas produções destes poetas portugueses²⁶⁹ – talvez resulte da emergência em demonstrar a abertura à visualidade da matéria textual, ou talvez derive de “um claro fascínio estruturalista” (Sousa & Ribeiro, 2004, p. 35) que privilegia a linguagem verbal, ou talvez seja devido a constrangimentos técnicos decorrentes do acesso a meios de reprodução gráfica com qualidade, ou talvez esteja relacionado com a desvalorização da ilegibilidade pela *Poesia Visiva* e com a renúncia à palavra por parte do Poema/Processo.

Retomando a comparação entre *Metanemas* e *Volúpsia*, há alguns aspectos da publicação de António Aragão que afastam esta obra daquela realizada por Ana Hatherly, pondo, simultaneamente, em causa a comparação da segunda com a *Poesia Visiva*, e que dizem respeito à interligação física entre palavra e imagem, ao discurso satírico e à presença de uma certa violência ligada a conflitos armados. Por outro lado, as afinidades entre as duas publicações permitem reflectir sobre as variações na reprodução serial, sobre a relação entre a representação do corpo feminino e o desejo, sobre a (des)construção do cânone e sobre o papel visual da retícula na articulação dos fragmentos icónicos. O movimento é tornado perceptível nestas duas obras pelo citado papel visual desempenhado pela retícula, que segue estratégias distintas: i) no caso de Ana Hatherly, a variação do desenho da grelha com traçado ondulado causa um efeito visual de irradiação em torno de uma composição icónica compacta, sugerindo um movimento que se propaga do centro para a periferia da página; ii) no caso de António Aragão, as três variantes da grelha organizam os procedimentos de justaposição, corte e deslocação que são aplicados sobre os elementos icónicos, criando um efeito visual de movimento através de leitura dos desalinhamentos entre os fragmentos resultantes do sectionamento das imagens.

Há, no entanto, uma outra série de obras de Ana Hatherly relevante para esta reflexão sobre a relação entre a Poesia Experimental portuguesa e os produtos da sociedade de consumo, visto que a palavra usada para vários exercícios anagramáticos

²⁶⁹ Na tese de António Preto, embora não haja registos fotográficos de todas as obras patentes na exposição *Visopoemas*, é possível identificar apenas dois poemas colagem de Melo e Castro que recorrem a imagens: “Esqueleto poema” e “Fimdesemanopoema” (2005, pp. 85, Anexos). V. Anexos, Fig. 131 a 132, pp. cxxix-cxxx.

e de sobreposição tipográfica coincide com a marca britânica *Oxo*, especializada em produtos alimentares, nomeadamente cubos de temperos culinários²⁷⁰ – na raiz deste nome encontra-se o termo inglês *ox* que significa boi. O começo destes trabalhos está, provavelmente, ligado ao período em que a autora residiu em Londres, uma vez que existem exemplares feitos com *Letraset* datados do início da década de 1970 na colecção da Fundação de Serralves²⁷¹ e no Arquivo de Fernando Aguiar²⁷². As principais realizações desta série incluem a obra *XOO-OXO-OX*, apresentada na XIV Bienal de São Paulo, em 1977, e um folheto produzido sob encomenda de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, tendo cada um desses trabalhos as seguintes características: i) o primeiro caso é constituído por um painel com 12 combinações elaboradas com os signos *O*, *X* e *()*, provavelmente impressos a preto sobre fundo branco²⁷³; ii) o segundo caso é composto por 6 combinações que recorrem aos mesmos signos (sendo que cinco delas também ocorrem na obra *XOO-OXO-OX*) e por excertos de uma entrevista concedida por Jochen Gerz a Ana Hatherly em 1979, também com impressão a preto sobre fundo branco²⁷⁴.

Assim, a série *Oxo* pode enquadrar-se nos exercícios visuais com marcas de bens de consumo que ocuparam os poetas e artistas do pós-guerra, cujo exemplo mais célebre envolve o refrigerante *Coca-Cola*, apropriado por artistas como o norte-americano Andy Warhol²⁷⁵ ou o brasileiro Cildo Meireles²⁷⁶, destacando-se nas práticas poéticas de Vanguarda o exemplo de Décio Pignatari, logo na década de 1950, com o título “Beba Coca Cola” (1957). Apesar do tom cáustico do membro do grupo Noigandres, e da generalidade de poetas visuais que abordaram o mesmo tema, contrastar com a postura acrítica de Ana Hatherly no trabalho citado, esta aproximação merece ser feita. O pendor judicativo em relação às vertentes política e propagandística da famosa bebida está registado na *Antologia da Poesia Visual Europeia* (1977), que lhe

²⁷⁰ V. Anexos, Fig. 138, p. cxxxvi.

²⁷¹ V. Anexos, Fig. 133, p. cxxxi.

²⁷² V. Anexos, Fig. 134, p. cxxxii.

²⁷³ V. Anexos, Fig. 135, p. cxxxiii.

²⁷⁴ V. Anexos, Fig. 136 a 137, pp. cxxxiv-cxxxv.

²⁷⁵ *Green Coca-Cola Bottles* (1962).

²⁷⁶ *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) (Salette Tavares : Poesia Espacial , 2014, pp. 46-47).

dedica um capítulo com referências maioritariamente espanholas, constando apenas um exemplo do poeta português Manuel Seabra, que é co-autor da publicação. No contexto nacional, menciona-se ainda o contributo mordaz de Abílio-José Santos com os trabalhos gráficos sob a designação “Caca-Cola”, realizados em 1982²⁷⁷. Porém, a grande celeuma envolvendo referências a marcas famosas de bens de consumo em produções da Neovanguarda foi causada pela obra *Volkswagen* (1964)²⁷⁸ de Emilio Isgrò. Ao comparar várias imagens do automóvel carocha com Deus (através da frase “Dio è un essere perfetissimo come una Volkswagen che va... e va... e va...”²⁷⁹), o poeta italiano tanto provoca a ira em representantes da Igreja Católica, que acusam a obra de blasfémia num púlpito de uma catedral em Palermo (Emilio Isgrò: Modelo Italia 2013-1964, p. 174), como desperta animosidade na marca alemã, que ameaça legalmente Isgrò, em 1967, com um intuito de obrigar à retirada das referências à Volkswagen naquele trabalho polémico (Fiz, 2007, p. 18).

A relação entre a série *Oxo* e as práticas poéticas experimentais realizadas no contexto britânico permite construir uma outra linha de leitura para este trabalho de Ana Hatherly, uma vez que se encontram afinidades com o poema “Io and the Ox-Eye Daisy”²⁷⁹, de 1965, escrito pelo norte-americano Ronald Johnson com desenho tipográfico do também poeta e artista visual John Furnival, sendo que este último, por sua vez, já tinha explorado representações tridimensionais dos signos “O” e “X” na obra *3D Noughts and Crosses drawing* (1963)²⁸⁰. A relevância do texto visual de Ronald Johnson é reforçada por dois factos editoriais: i) a primeira publicação do poema surge no número 19 da importante revista *Poor. Old. Tired. Horse*, dirigida pelo poeta Ian Hamilton Finlay; ii) este poema foi também incluído no livro *An Anthology of Concrete Poetry*, organizado por Emmett Williams, em 1967.

Esta antologia contém uma nota explicativa assinada por Ronald Johnson que relata o modo como as opções verbo-voco-visuais do poema, particularmente em torno das letras “I” e “O”, se relacionam com o episódio da mitologia grega que junta a sacerdotisa Io (que o seu amante Zeus transformou numa vitela branca para escapar aos

²⁷⁷ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-caca-cola/>

²⁷⁸ V. <https://www.emilioisgro.info/en/artistic-activity-details/65-volkswagen-1964>

²⁷⁹ V. Anexos, Fig. 139 a 143, pp. cxxxvii-cxli.

²⁸⁰ V. Anexos, Fig. 144, p. cxlii.

ciúmes da esposa) e a deusa Hera (a mulher de Zeus descrita na *Iliada* de Homero como “ox-eyed” ou a “rainha com olhos de plácida toura”²⁸¹). Entre os aspectos compositivos mencionadas pelo autor, o tema do olhar adquire enorme importância no tratamento tipográfico das duas letras principais do poema, com desenhos e disposições ao longo de várias páginas que podem assemelhar-se à configuração do principal órgão da visão, tirando partido da caracterização de figuras mitológicas que intervêm neste episódio, como Hera e Argo dos Cem Olhos. Este último vigiava Io a pedido da deusa enciumada e foi morto por Hermes para libertar a amante de Zeus. Num gesto de homenagem após o desaparecimento de Argo, Hera decide transferir os cem olhos para a plumagem do pavão²⁸².

Os excertos das declarações de Jochen Gerz que Ana Hatherly inclui no folheto da série *Oxo* realizado em 2012 reflectem precisamente sobre o exercício do olhar e sobre a reciprocidade entre observador e imagem. Também é possível encontrar nas composições tipográficas com os signos “O”, “X” e “()” explorações dessa ideia de reciprocidade e estabelecer uma relação com os diagramas que explicam o funcionamento do olho humano, demonstrando o modo como a imagem de um objecto atravessa a córnea e é projectada numa posição invertida na retina.

Já o contexto de exibição da obra *XOO-OXO-OX*, na secção “Poesia Espacial” da representação portuguesa na XIV Bienal de São Paulo, em 1977, proporciona uma perspectiva completamente distinta sobre este trabalho de Ana Hatherly. A mostra é da responsabilidade de Melo e Castro, conta com dez participantes e está organizada em seis grupos: i) ampliações fotográficas de poemas visuais da década de 1960; ii) originais recentes de António Aragão (*Ovo/Povo*), Ana Hatherly (*XOO-OXO-OX – Intervenção Rotura*), Melo e Castro (*Concepto Incerto*) e Salette Tavares (*Cartazes*, com os poemas “Mer de Lyriques”, “Les Murmures”, “Quel Air Clair”, “O Menino Ivo”); iii) projecção de slides de poemas e objectos experimentais em grande parte desaparecidos; iv) pesquisa de textos portugueses dos séculos XVII, XVIII e XIX efectuada por Ana Hatherly; v) videotape com cópias de filmes documentais de exposições experimentais, filmes

²⁸¹ De acordo com a tradução de Frederico Lourenço (Homero, 2007, p. 89).

²⁸² As referências mitológicas foram retiradas de *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal.

experimentais e uma mesa-redonda com alguns protagonistas; vi) banda sonora com poemas fonéticos e outros textos. Repara-se que, no grupo de originais recentes, só Melo e Castro não apresenta obras que recorrem a permutações tipográficas e jogos parónimos com uma base sígnica comum: OXO – OVO/POVO – IVO. A coexistência destas obras no mesmo espaço permite visualizar a estrutura gráfica da letra “X” como um duplo “V” simétrico segundo um eixo horizontal, abrindo novas possibilidades de leitura para a série *Oxo* que ampliam a transversalidade da formulação “ovo/povo”, essa construção emblemática que condensa o momento político histórico vivido em Portugal durante a década de 1970.

Antes de abordar trabalhos dos dois principais responsáveis por transformar a formulação “ovo/povo” num paradigma das práticas experimentais portuguesas, ou seja, António Aragão e Silvestre Pestana, é preciso tecer alguns comentários sobre os exemplos de Ana Hatherly e Salette Tavares presentes na Bienal de São Paulo de 1977. No caso de Salette Tavares, os *Cartazes* não reflectem a libertação revolucionária, mas sim a disforia do Estado Novo que a antecede, uma vez que a realização destas obras data de 1963 (Salette Tavares : *Poesia Espacial* , 2014, pp. 180-181). Assim, “O Menino Ivo” de Salette Tavares²⁸³ colecciona adjectivos de um poder ditatorial, lembrando o manequim surrealista que Marcelino Vespeira apresentou, em 1952, na Casa Jalco com a designação *O Menino Imperativo*²⁸⁴. Será também Vespeira quem, após a Revolução de Abril, contribuirá para a exploração visual da formulação “ovo/povo” através dos cartazes que cria em 1975 para o Movimento das Forças Armadas, nomeadamente, naqueles que têm os slogans “Não faças o jogo da reacção: vota pela revolução” e “Poder popular: unidade revolucionária”²⁸⁵. No primeiro exemplo citado, o artista desenha um tabuleiro de xadrez onde distribui os signos “O”, “V”, “P” e “T”, acrescentando a palavra “voto” à formulação de Aragão e Pestana. O filme *Revolução* de Ana Hatherly, entre as mensagens políticas pintadas e coladas nas paredes e muros urbanos, deixa entrever o cartaz de Vespeira com o labirinto de letras que apela ao voto no MFA (precisamente no minuto 7’51’’) ²⁸⁶. Como a mostra em São Paulo inclui uma

²⁸³ V. Anexos, Fig. 146, p. cxliv.

²⁸⁴ V. Anexos, Fig. 147, p. cxlv.

²⁸⁵ V. Anexos, Fig. 148 a 149, pp. cxlv-cxlv.

²⁸⁶ V. Anexos, Fig. 118, p. cxvii.

secção que projecta filmes experimentais, é provável que a *Revolução* de Ana Hatherly tenha sido também projectada, juntamente com a videotape de Silvestre Pestana intitulada *Povo Novo*, de 1974, uma vez que estas duas obras constam na lista de referências filmográficas da Poesia Experimental portuguesa impressa no catálogo da Bienal.

A presença em São Paulo da formulação “ovo/povo” acaba por dar uma dimensão simbólica às relações verbo-voco-visuais identificadas por António Preto entre estes trabalhos dos autores portugueses, o Concretismo brasileiro e um exemplo clássico da poesia figurada, o “Ovo” de Sílmias de Rodes²⁸⁷ (Preto, 2005, p. 219). Porém, no caso brasileiro, não são relevantes apenas exemplos do Concretismo, como o “Ovonovelo” (1956)²⁸⁸, de Augusto de Campos, ou, num plano sobretudo visual, o poema “Forma” (1959)²⁸⁹, de José Lino Grünwald²⁹⁰. Também *A Ave* (1956)²⁹¹, de Wladimir Dias-Pino, livro fundador do movimento Poema/Processo, deve ser considerado nesta constelação conceptual que atravessa a Vanguarda poética brasileira, tal como demonstra o poema de José Luiz Serafini intitulado “O Ôvo”²⁹², publicado na revista brasileira *Ponto 1*, em 1967. O catálogo da representação portuguesa não revela a totalidade dos títulos mostrados na Bienal de 1977, mas a primeira secção, com ampliações fotográficas de poemas visuais da década de 1960, poderia ter exposto um poema circular de Abílio-José Santos, pertencente ao seu desdobrável *Lidança* (1968), que sintetiza as relações aludidas do seguinte modo: “A V E V O O V O”²⁹³.

O contributo de António Aragão para a secção de originais da Bienal desdobra-se em duas vertentes²⁹⁴: i) um painel com 10 composições elaboradas com os signos “O”, “V” e “P”²⁹⁵, usando apenas duas cores directas, preto e azul, sobre fundo branco;

²⁸⁷ V. Anexos, Fig. 150, p. cxlviii.

²⁸⁸ V. Anexos, Fig. 151, p. cxlix.

²⁸⁹ V. Anexos, Fig. 152, p. cl.

²⁹⁰ O grupo Noigandres inclui análises destes exemplos no livro *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, nomeadamente no ensaio de Décio Pignatari intitulado “Ovo Novo no Velho”, de 1960.

²⁹¹ V. Anexos, Fig. 83 a 84, pp. lxxxiv-lxxxv.

²⁹² V. Anexos, Fig. 153, p. cli.

²⁹³ V. Anexos, Fig. 154, p. clii.

²⁹⁴ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/antonio-aragao-ovo-povo-povo-ovo/#more-6907>

²⁹⁵ V. Anexos, Fig. 145, p. cxliii.

ii) um poema sonoro interpretado pelo Grupo Ânima, que se manifesta em vocalizações da formulação “ovo/povo” (Preto, 2005, p. 197). Os caracteres utilizados por Aragão são maiúsculos, fragmentados e dispostos livremente, quase sempre cortados também pela delimitação do quadro. À primeira vista pode-se julgar que o desenho da fonte resulta da aplicação de um molde de stencil para cada letra, devido às descontinuidades observadas. Mas um olhar mais demorado revela que essas descontinuidades correspondem à adopção de dois elementos para compor os três signos, tais como o rectângulo e uma forma arqueada, que, por sua vez, poderiam ser interpretados também como as letras “I”, “C” ou “U”. Ainda que se sobreponha a leitura dos caracteres “O”, “V” e “P”, a possibilidade de identificar outros signos faz lembrar a ambiguidade tipográfica trabalhada pelo mesmo autor nas “istórias” dos “P(r)o(bl)emas visíveis” que foram publicadas em *Mais Exactly P(r)o(bl)emas*. Assim, António Aragão tira partido da desconstrução gráfica dos caracteres, sugerindo movimento através da disposição irregular de um número inconstante de elementos compositivos em cada combinação. Pelo contrário, em *XOO-OXO-OX*, Ana Hatherly permuta a organização dos signos “O”, “X” e “()” ao longo da sequência, de modo a ocupar a posição central em cada quadro e a explorar preferencialmente a simetria da composição, o que faz sobressair uma certa rigidez que está ausente no exemplo de António Aragão.

Num período que se inicia com a Revolução de 25 de Abril de 1974 e se estende até à década de 1980, Silvestre Pestana produz várias experiências com a formulação “ovo/povo”. No catálogo da representação portuguesa na Bienal de São Paulo de 1977 constam apenas menções ao foto-poema *Povo Novo* e ao videotape com o mesmo título. Em rigor, este projeto tem origem precisamente na expressão “Povo Novo”, concretizando-se através de uma matriz operativa que articula a performance, o vídeo e a fotografia, sob a forma de vídeo-poemas, foto-poemas e colagens. Este conjunto de obras explora pontualmente outras técnicas como o desenho, a instalação e a programação informática.

Para Silvestre Pestana, “o uso das palavras e da escrita tinha sido subvertido pelo desgaste do consumo e da publicidade”, motivo pelo qual o autor introduz a imagem fotográfica na sua prática com o projecto *Povo Novo* (Silvestre Pestana : Tecnoforma, 2016, p. 122). Assim, tendo por base encenações gravadas em vídeo, que se relacionam

directa ou indirectamente com ovos, Silvestre Pestana realiza séries de fotogramas a preto e branco com narrativas distintas, destacando-se: i) uma performance que trabalha a literalização do corpo dos participantes, através de posições que mimetizam as letras do alfabeto, realizada na *Round House* em Londres, em 1974 (Preto, 2005, p. 219); ii) uma sequência de imagens que reúne sobre uma toalha conjuntos formados por ovos, frutos, um globo terrestre, um papel desenhado e uma mão que os manipula (Silvestre Pestana : Tecnoforma, 2016, p. 59); iii) o vídeo-poema *Vida-Ovo*, que exhibe vários elementos agrupados sobre um relvado, tais como ovos, um escadote de madeira, um globo terrestre, um martelo, uma pirâmide com o olho de Hórus e a presença de Silvestre Pestana (Silvestre Pestana : Tecnoforma, 2016, pp. 64-65); iv) o vídeo-poema *Avé*, que junta hino religioso construído com a palavra “avé” e imagens de galinhas passeando num espaço relvado onde se alinham ovos para desenhar as letras do termo cantado (Preto, 2005, p. 220); v) o vídeo-poema *Óvulo*, da série “Mater Pater”, que mostra um ovo, sobre o qual está grafada a letra *P*, a deslizar ao longo de um corpo feminino até encontrar o vale púbico (Silvestre Pestana : Tecnoforma, 2016, p. 118).

Estes fotogramas são posteriormente combinados em novos contextos, para formar sequências fílmicas (que se assemelham a tiras de banda-desenhada ou a impressões de provas de contacto)²⁹⁶, composições diagramáticas²⁹⁷, colagens sobre papel milimétrico com etiquetas autocolantes coloridas e elementos textuais (que dizem respeito à série *Pautas*, de 1975)²⁹⁸, assim como fotocomposições com letras decalcáveis (que o autor designa por foto-poemas)²⁹⁹.

A vertente espacial dos caracteres tipográficos que é visível nos fotogramas dos vídeo-poemas também está subentendida na série *Pautas* e ocorre de um modo tridimensional na instalação com caixas de luz colorida intermitente designada por *Tecnolabirinto* (1979)³⁰⁰. Estas duas últimas obras também se destacam pela exploração cromática. Por fim, nos *Computer-poems para Spectrum* do início da década de 1980³⁰¹,

²⁹⁶ V. Anexos, Fig. 155 a 157, p. cliii-clv.

²⁹⁷ V. Anexos, Fig. 159, p. clvii.

²⁹⁸ V. Anexos, Fig. 160 a 162, p. clviii-clx.

²⁹⁹ V. Anexos, Fig. 158, p. clvi.

³⁰⁰ V. Anexos, Fig. 163, p. clxi.

³⁰¹ V. Anexos, Fig. 164 a 165, p. clxii.

além da modelação textual e do trabalho da cor no exemplo dedicado a Julien Beck, Silvestre Pestana tira partido do movimento, tal como acontece nas acções performativas e nos vídeo-poemas.

Assim, no grupo de originais recentes apresentados na Bienal de São Paulo em 1977, só o trabalho de Melo e Castro, intitulado *Concepto Incerto*, não apresenta uma ligação verbo-voco-visual plausível com as experiências em torno da formulação “ovo/povo”. Investigando antes “[a] não equivalência conceptual entre os códigos visual e escrito” (O Caminho do Leve, 2006, p. 212), Melo e Castro coloca em interacção legendas textuais com desenhos geométricos compostos por pontos, linhas, formas planas e também tridimensionais, que se configuram como teoremas. A importância das propriedades estético-matemáticas da geometria atravessam toda a obra deste autor, tanto do ponto de vista teórico como da prática experimental, reflectindo sobre as relações estruturais e visuais subjacentes à manipulação dos signos. Ou seja, a geometria é utilizada por Melo e Castro como um sistema conceptual que permite projectar espacialmente as transformações de formas, cores, movimentos e significados.

Num livro que Melo e Castro publica em 1979, *As Palavras Só-Lidas*, dedicado à Revolução de Abril, é possível encontrar um poema textual, intitulado “Progressão para as origens das classes”, que remete explicitamente para a dimensão histórica e política da formulação “ovo/povo”: “luta por luta/ classe por classe/ olho por olho// avanço// vence quem vence/ sabe quem sabe/ chama quem chama// ama// ama não ama/ teme não teme/ cravo não cravo// OVO” (p. 49). Curiosamente, algumas variações com jogos parónimos utilizando a palavra “ovo” foram trabalhadas num texto anterior por Melo e Castro, o poema “Aquiquanta” que data de 1971 e foi incluído na publicação *Ciclo Queda Livre* em 1973, antecipando assim a importância política deste termo no contexto português e articulando também a relação temática do experimentalismo com os antecedentes da Poesia Visual já mencionados no presente capítulo. Vale a pena citar, de seguida, os referidos exemplos:

o ovo quadratim quadrado o olho novo nócio nunca mais (p. 116).

*o oval. o aval do ovo celestial. a cela do solar o plexo o povo. o pé o ovo. o povo.
a célula do celo. o ver o vi. o violoncelo. o selo o fecho aberto o ovo* (p. 117).

aqui ainda ovo. povo. logo pó. no polvo dos tentáculos da pólvora (p. 117).

quem por mim falo. falus. eu. o ego nego. o ovo novo. o algo nogo. o evo nevo. a eva neva. o limite a cara do carácter. o ter o ego novo o ovo nego. que do ovo o ego ergue o orgo. o órgão (p. 121).

o lume. o leme o lido no ilimite sinal vivo sem tecto. o símbolo do ovo o evo. o sinal do ergo o novo a eva ou a erva ou a relva a res do respisar o ar sinal de estar. assim estou. aqui. o como. o fumo. o fogo. o ogo. ou o nego. ou o ovo. o pé do ovo. a ave. a nave. do voo. ou o n de tudo. aqui. ou t do nada. igual ao d de dado ou ao n negado da distância. do símbolo ao signo ou ao sinal situado (p. 121-122).

Este tipo de exercícios, em particular o último trecho transcrito, abre a possibilidade de estabelecer afinidades verbais entre “Aquiquanta” e o poema fílmico *Roda Lume*, que foi realizado por Melo e Castro em 1968 e transmitido no ano seguinte pela Rádio Televisão Portuguesa – em 1986, após verificar a inexistência de cópias deste trabalho, o autor fez uma reconstituição em vídeo com o título *Roda Lume Fogo*³⁰². O poema fílmico opta por um despojamento verbal que resulta na identificação de apenas duas palavras comuns com “Aquiquanta”: “lume” e “fogo”. Porém, o tratamento visual das palavras e dos respectivos caracteres recorre, de um modo persistente, a formas curvas (arco, círculo), como símbolo da “roda” e do signo alfabético “O” da palavra “fogo”, presentes em vários números (unitário, duplo, múltiplo) e disposições (contíguas, concêntricas), que se misturam pontualmente com a letra “V” invertida (minuto 1’47”). Nestes dois exemplos, a repetição de formas circulares, que também se assemelham aos signos duplicados na palavra “ovo” e replicados pela configuração física do seu significado, podem servir de pretexto para examinar a importância destas figuras geométricas noutras obras de Melo e Castro, tais como ideogramas concretos, exercícios caligráficos, videopoemas e infopoemas.

³⁰² V. Anexos, Fig. 166, p. clxiii. O vídeo está disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-roda-lume/>

Durante a década de 1960, Melo e Castro vai modelando diversos padrões visuais, observando-se que os exemplos que recorrem a formas circulares são explorados através de duas vertentes que se sobrepõem em *Roda Lume*: i) a composição textual, onde se destacam os ideogramas “Hipnotismo”, “Círculo Aberto” e “Tontura”³⁰³; ii) a composição geométrica, onde se destacam algumas experiências caligráficas³⁰⁴, a obra *Sintagramas* (1967)³⁰⁵ e o poema fílmico *Círculos* (1967)³⁰⁶.

O círculo não é a única figura geométrica utilizada em *Roda Lume*, uma vez que também o rectângulo, o quadrado e o triângulo são evocados durante a desconstrução gráfica dos caracteres ensaiada no filme, sugerindo tanto a possibilidade dessas figuras substituírem a linguagem verbal, como a hipótese de o desenho das letras ser conseguido através de composições com formas geométricas elementares. É neste âmbito que a obra de cariz processual intitulada “Quasinfinito Poema”³⁰⁷, pertencente a *Caixa-Objecta* (1961-1968), pode ser comparada com os painéis *Ovo/Povo* de António Aragão, uma vez que Melo e Castro, manipulando peças triangulares, rectangulares e semicirculares, consegue experimentar combinações que se assemelham aos caracteres tipográficos existentes no exemplo de Aragão.

Há um outro aspecto geométrico relevante em *Roda Lume* que diz respeito à relação visual entre linhas curvas e rectas, ou entre formas circulares e formas rectangulares, com implicações em várias obras de Melo e Castro, nomeadamente em *Sintagramas*, que exploram esta relação de um modo mais estrutural, nas vertentes permutacionais e sequenciais, gerando padrões bidimensionais abstractos. O arco de circunferência, que inicia o poema fílmico *Roda Lume* e serve de unidade compositiva em *Sintagramas*, vai ser retomado em “Sonho de Melo e Castro”, a quinta parte do videopoema *Sonhos de Geometria* (1993)³⁰⁸, cujos restantes fragmentos se constituem como homenagens a matemáticos célebres no campo da geometria, tais como

³⁰³ V. Anexos, Fig. 167 a 169, pp. clxiv-clxv.

³⁰⁴ V. Anexos, Fig. 170, p. clxvi.

³⁰⁵ V. Anexos, Fig. 171, p. clxvii.

³⁰⁶ V. Anexos, Fig. 172, p. clxviii. O poema fílmico está disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-e-castro-circulos/>

³⁰⁷ V. Anexos, Fig. 173, p. clxix.

³⁰⁸ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-sonhos-de-geometria/>

Pitágoras, Euclides e Mandelbrot, sem esquecer as remotas figuras geométricas que estão presentes nas imagens paleolíticas de Lascaux.

No âmbito dos videopoemas pertencentes ao conjunto *Signagens* (1985-1989)³⁰⁹, que misturam caracteres tipográficos e formas sintéticas não létricas gerados no computador, destacam-se dois exemplos com sequências de transformações visuais que articulam ponto, círculo, elipse e ângulo.

No caso de “Rede Teia Labirinto”³¹⁰, após diferentes signos verbais serem distribuídos e permutados ao longo de eixos ortogonais e diagonais, surge um sinal de interrogação que vai sendo progressivamente ocultado por um ponto crescente. Por sua vez, este ponto transforma-se numa figura elíptica branca sobre a qual se replica o desenho de Leonardo Da Vinci conhecido por *Homem Vitruviano*, onde as proporções do corpo humano masculino se relacionam com um círculo e um quadrado. Ou seja, a imposição de uma figura elíptica branca que deforma as proporções vitruvianas para forjar uma coincidência geométrica entre estas duas representações levanta a possibilidade deste compromisso visual pretender sugerir uma relação entre o corpo humano e uma figura geométrica próxima da oval, talvez o “ovo novo” de “Aquiquanta” ou um “novo no velho” de Augusto de Campos.

Já em “Poética dos Meios”³¹¹, Melo e Castro inicia o vídeo com um ponto vermelho emergindo do centro de um fundo branco, até adquirir contornos elípticos que são também sujeitos a deformações enquanto tomam conta dos limites do enquadramento. De seguida, nesse fundo vermelho manifesta-se um signo “X” na cor branca, formado por secções elípticas, que é posteriormente multiplicado e disposto em série até preencher a totalidade da imagem. O padrão resultante torna legível um novo elemento tipográfico, a letra “O”, que em interacção com o signo anterior convoca o termo utilizado por Ana Hatherly na série *OXO*. Ainda nesta obra, são aplicados vários tipos de transgressões a diferentes figuras geométricas que resultam, por exemplo, em relações transformativas entre linhas rectas e curvas, obtidas através de movimentos oscilatórios.

³⁰⁹ V. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens/>

³¹⁰ V. Anexos, Fig. 174, p. clxx.

³¹¹ V. Anexos, Fig. 175, p. clxxi.

Para concluir este périplo pelas explorações geométricas de Melo e Castro que amplificam as leituras visuais associáveis à formulação “ovo/povo”, é importante referir ainda o infopoema “Ovocubo”³¹² que o poeta publica no livro *Algoritmos* (1998, p. 47). Trata-se de um sólido geométrico oval que aparenta ser simultaneamente constituído por um aglomerado de cubos com as faces e arestas adaptadas à superfície curva do ovo. Sobre esse conjunto de cubos distorcidos, compostos por faces cujos tons alternam entre o branco, o cinzento e o negro, inscreve-se a palavra “ovocubo” com caracteres tipográficos na cor branca e uma configuração que reforça a leitura da curvatura da oval. Assim, as construções visuais transformativas propostas por Melo e Castro com base nas relações dicotómicas entre curva e recta, assim como círculo e quadrado, adquirem neste exemplo uma dimensão volumétrica.

Há uma outra variação parónima experimentada pelo poeta português em “Aquiquanta” que merece atenção: “o símbolo do ovo o evo. o sinal do ergo o novo a eva” (Castro E. M., 1973, pp. 121-122). Esta deriva bíblica que liga a palavra “ovo” ao nome da primeira mulher criada por Deus abre a possibilidade de convocar o conjunto de quatro serigrafias da poeta e artista visual italiana Mirella Bentivoglio com o título *Ab ovo, ab Eva, Ave Eva, ea*³¹³, realizado durante a década de 1980. Os elementos que compõem este título distribuem-se pelas quatro serigrafias, inscrevendo-se sobre o desenho de um ovo construído de acordo com as proporções da secção áurea. Assim, na primeira imagem da sequência surge a expressão latina *ab ovo*, que significa metaforicamente “desde o início” e ainda é de uso corrente na língua italiana. Este mote é modificado sucessivamente noutros termos latinos que podem ser traduzidos por “desde Eva” (*ab Eva*), “salve Eva” (*Ave Eva*) e “ela” (*ea*). Neste último caso, a composição inclui também a silhueta de uma maçã, aproveitando as proporções que estruturam a figura oval. As preocupações visuais e geométricas presentes nesta obra estão em sintonia com a abordagem de Melo e Castro nos trabalhos anteriormente mencionados, salientando-se o videopoema “Rede Teia Labirinto” que termina com um exemplo célebre de aplicação da secção áurea, o *Homem Vitruviano*. Por outro lado, as afinidades existentes entre este trabalho de Bentivoglio e a composição galaico-portuguesa

³¹² V. Anexos, Fig. 176, p. clxxii.

³¹³ V. Anexos, Fig. 177, p. clxxiii.

intitulada “Entre Av’ e Éva gran departiment’há”³¹⁴, pertencente às *Cantigas de Santa Maria*, do século XIII, reforçam os laços que a autora italiana estabelece com as temporalidades que a precederam, numa atitude também cultivada por Ana Hatherly.

Ao contrário dos autores já referidos, Mirella Bentivoglio explora exaustivamente o potencial geométrico, material, conceptual e simbólico do ovo ao longo de toda a sua obra. Este lugar de protagonismo no trabalho da autora italiana, que elementos como o livro e a árvore também ocupam, é caracterizado sinteticamente por Maria Grazia Tolomeo nos seguintes termos:

La lettera O che emergeva tipograficamente nelle prime espressioni si è consolidata ora nell’uovo, l’uovo come vaso alchemico, segno di nascita, di dualità, di spirito e materia, di pensiero e di istinto, di maschile e femminile (1996, p. 10).

Assim, mais do que abarcar a extensão do contributo da obra citada para a análise em curso no presente capítulo, é importante, por um lado, demonstrar a circularidade com que Mirella Bentivoglio operacionaliza os elementos centrais na sua produção e, por outro lado, explicitar a relevância do papel desta autora na afirmação e divulgação do trabalho de poetisas e artistas mulheres.

Um dos primeiros poemas concretos de Bentivoglio, intitulado *Gabbia (HO)* (1966)³¹⁵, compara a conjugação do verbo *ter* na primeira pessoa do singular (*io ho*) a uma cela (*gabbia*), apresentando uma composição com réplicas da letra “H” na cor negra dispostas ao longo de cinco linhas e cinco colunas, sendo que a posição do canto inferior direito desta matriz quadricular é ocupada pela letra “O” na cor vermelha. Entendendo o desejo de possuir como uma prisão, Bentivoglio contrapõe a letra “H”, como o signo de mutismo, abstração, separação, repetibilidade e organização, à letra “O”, como signo evasivo, físico, sonoro e único (Mirella Bentivoglio: *Hyper Ovum*, 1987, p. 15).

³¹⁴ V. <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/60>

³¹⁵ V. Anexos, Fig. 178, p. clxxiv.

Na Bienal realizada na cidade medieval de Gubbio em 1976, a autora italiana exhibe uma escultura com a configuração de um ovo com 2,5 metros de altura, construída com pedras agregadas a uma estrutura de madeira e betão, cujo título é *All'Adultera Lapidata – L'Ovo di Gubbio*³¹⁶. No panfleto publicado por ocasião desta mostra, Bentivoglio explica que as suas pesquisas concretas em torno da linguagem resultaram na eleição da letra “O” pelo seu poder simbólico, que advém da ligação deste signo às palavras italianas para “origem” (*origine*) e para alternativa através da conjunção “ou” (*o*). Por sua vez, este elemento foi gradualmente convertido na forma do ovo em trabalhos logo-icónicos posteriores (Pohl, 2015, p. 32).

A fusão visual entre a autora e a letra “O” ocorre no final da década de 1970, quando Bentivoglio se deixa fotografar atrás de uma escultura deste carácter tipográfico que atinge a altura do seu peito, atribuindo à imagem o título *IO*, que designa o pronome pessoal “eu” em italiano. Foi realizada uma série de trabalhos com o mesmo título, destacando-se para a presente investigação uma montagem de 1979 que explicita o modo como autora associa a sua identidade à figura do ovo, uma vez que Bentivoglio oculta o seu rosto na fotografia mencionada com a imagem de um ovo³¹⁷.

Durante a década de 1980, é possível elencar um conjunto de trabalhos que colocam o ovo no interior de elementos centrais na obra de Bentivoglio, tais como: i) o livro, em *Il Seme del Libro* (1982)³¹⁸; ii) a letra O, em *Il Seme di O* (1983)³¹⁹; iii) a árvore, em *Simbolo Totale* (1984)³²⁰; iv) o ovo, em *Hyper Ovum* (1986-87)³²¹. Este último exemplo é constituído por uma estrutura de madeira semelhante àquela utilizada na peça *L'Ovo di Gubbio*, mas dispensando os círculos que a reforçavam transversalmente, dentro da qual se suspende outro ovo, menor e compacto. Tal como explica Mirella Bentivoglio, as iniciais da obra *Hyper Ovum* também retomam as letras do poema concreto *Gabbia (HO)* (Mirella Bentivoglio: *Hyper Ovum*, 1987, p. 15).

³¹⁶ V. Anexos, Fig. 179, p. clxxv.

³¹⁷ V. Anexos, Fig. 180 a 181, p. clxxvi.

³¹⁸ V. Anexos, Fig. 182, p. clxxvii.

³¹⁹ V. Anexos, Fig. 183, p. clxxviii.

³²⁰ V. Anexos, Fig. 184, p. clxxix.

³²¹ V. Anexos, Fig. 185, p. clxxx.

As pesquisas sobre o potencial simbólico das palavras levadas a cabo por Mirella Bentivoglio abrangem também o confronto com a tradição pictórica, assim como a desconstrução dos logótipos da sociedade de consumo. Neste último caso, é oportuno referir o contributo da autora italiana para a crítica ao refrigerante *Coca-Cola* com a obra intitulada *Il Cuore della Consumatrice Ubbidiente* (1976), construída só com o primeiro nome da bebida envolvido numa moldura definida pela letra C inicial e por uma réplica em espelho, de modo a formar um coração em torno da palavra “oca” (Pages, 2015, p. 106).

Como já foi dito, Mirella Bentivoglio desempenhou um papel decisivo na afirmação e divulgação do trabalho artístico feito por mulheres, no início da década de 1970, através da organização de exposições em que participam apenas autoras – aquilo que Bentivoglio apelida de *mostre-ghetto* (Cozzi, 2015, p. 82). Vale a pena mencionar dois certames deste tipo que incluem obras de Ana Hatherly e de Salette Tavares: i) em 1974, na terceira edição da exposição *Poesia Visiva*, no espaço Studio d’Arte Contemporanea Artivisive, em Roma, reunindo 26 artistas oriundas de diversos países (Preto, 2005, p. 245); ii) em 1978, na secção *Materializzazione del Linguagio*, a primeira mostra retrospectiva na Bienal de Veneza dedicada ao trabalho de mais de 80 artistas de várias nacionalidades (Cozzi, 2015, p. 84).

No âmbito dos estudos feministas, a importância desta exposição de 1978 na história da Bienal de Veneza é visualmente indissociável da participação de Ana Hatherly, uma vez que o cartaz da iniciativa reproduz uma obra da autora portuguesa também publicada no livro *Mapas da Imaginação e da Memória*. Por sua vez, no texto “Auto-Biografia Documental”, Ana Hatherly afirma que a grande responsável pela divulgação da sua obra visual em Itália é Mirella Bentivoglio (1992, p. 80), o que incentiva pesquisas futuras a explorarem ligações entre os trabalhos destas autoras. Já no que diz respeito a Salette Tavares, mesmo sem considerar eventuais factos relevantes que possam envolver a sua relação com Mirella Bentivoglio, o percurso da presente investigação sobre o trabalho desta autora italiana convoca, em termos formais inequívocos, a garrafa cerâmica realizada pela poeta experimental portuguesa na transição para a década de 1960 com o título *Sinhora do Ó*, que alude a uma imagem do

culto mariano ibérico representando a Nossa Senhora durante a gravidez de Jesus Cristo³²².

A fusão entre identidade pessoal e simbolismo colectivo ligada ao ovo que distingue o percurso de Mirella Bentivoglio tem afinidades com a abordagem do belga Marcel Broodthaers, um autor da Neovanguarda que também explora a relação entre imagens, objectos e palavras, como já foi visto no capítulo deste trabalho dedicado a António Aragão. Articulando referências pessoais, literárias e históricas, Broodthaers elege ovos, mexilhões, painéis, carvão e batatas fritas como símbolos do imaginário nacional belga, chegando a incorporá-los fisicamente em várias peças escultóricas, excepto no caso das batatas fritas, que são simuladas com madeira pintada.

Tendo falecido em 1976, Broodthaers desenvolve uma obra visual num período relativamente curto, uma vez que a sua primeira exposição individual ocorre em 1964, ano em que é publicado *Pense-Bête*, o seu último livro de poesia, que tinha sido a actividade com que iniciara o seu percurso criativo durante a década de 1940. Assim, os trabalhos do autor belga que recorrem à tridimensionalidade da casca do ovo surgem associados a diferentes elementos, tais como: i) objectos domésticos, como a moldura, a escova e a figura de porcelana em *La Grand-Mère* (1964)³²³; ii) mobiliário, como a cadeira em *Papa* (1963-66)³²⁴ e o conjunto formado pela mesa e cristaleira em *Armoire Blanche et Table Blanche* (1965)³²⁵; iii) objectos do quotidiano, como o saco de compras suspenso no vestido feminino em *Maria* (1966)³²⁶ e o jornal com tinta negra em *Le Problème Noire en Belgique* (1963-64)³²⁷; iv) cores da bandeira belga, aplicadas em composições com objectos diversos, como em *La Valise Belge* (1964)³²⁸, ou pintadas sobre a tela, como em *Untitled (Tryptych)* (1965-66)³²⁹; v) palavras, como sucede na tela onde se inscreve *moules* em *L'Erreur* (1966)³³⁰.

³²² V. Anexos, Fig. 186, p. clxxxi.

³²³ V. Anexos, Fig. 187, p. clxxxii.

³²⁴ V. Anexos, Fig. 188, p. clxxxiii.

³²⁵ V. Anexos, Fig. 189, p. clxxxiv.

³²⁶ V. Anexos, Fig. 190, p. clxxxv.

³²⁷ V. Anexos, Fig. 191, p. clxxxvi.

³²⁸ V. Anexos, Fig. 192, p. clxxxvii.

³²⁹ V. Anexos, Fig. 193, p. clxxxviii.

³³⁰ V. Anexos, Fig. 194, p. clxxxix.

Em 1966, decorre, em Antuérpia, a primeira exposição de Broodthaers dedicada aos elementos que simbolizam a identidade belga, com o título *Moules Oeufs Frites Pots Charbon*, onde, além de peças tridimensionais, se incluem telas fotográficas que mostram esses objectos. No catálogo elaborado pelo autor são reproduzidas algumas imagens acompanhadas por pequenos poemas. No caso do ovo, surge um excerto do texto “*Evolution ou L’Oeuf Film*”³³¹ publicado no ano anterior na revista *Phantômas*:

Tout est œufs. Le monde est œuf. Le monde est né du grand jaune, le soleil. Notre mère, la lune, est écailleuse. Et le ventre d’une vague d’eau est blanc. En écailles d’œufs pillés, la lune. Poussière d’œufs, les étoiles. Tout, œufs morts. Et perdus, les poètes. En dépit des gardes, ce monde-soleil, cette lune, étoiles de trains entiers. Vides. D’œufs vides (Marcel Broodthaers : A Retrospective, 2016, p. 103).

No ensaio de Pascal Mougin que reflete sobre a existência de um equivalente literário para a arte contemporânea nos contextos francês e norte-americano, entre a década de 1960 e a actualidade, o investigador apresenta as premissas do seu trabalho na introdução tendo a obra *Œuf* (2017), de Abraham Poincheval, como paradigma para a definição de arte contemporânea. Esta performance de Poincheval decorreu no Palais de Tokyo, em Paris, durante três semanas, e consistiu na construção de uma cabine em *plexiglas* onde o artista se instalou para chocar ovos de galinha com o calor do seu corpo, ajudado por um edredão e um dispositivo para controlar a temperatura. Destaca-se, de seguida, o elenco de características que, segundo o investigador, definem a arte contemporânea por oposição à arte moderna:

Déspécification du médium, relégation à l’arrière-plan de la question du style et de l’esthétique, désautonomisation, désacralisation, indexation contextuelle, allographisation et indétermination des contours de l’œuvre : tous ces aspects par lesquels l’art contemporain s’inscrit dans une relation négative à l’art moderne comme à l’art classique en font moins un nouveau genre d’art que, pour reprendre un terme proposé dès la fin des années 1960 par le critique américain Harold Rosenberg, la dé-définition de l’art lui-même (2019, p. 19).

³³¹ V. Anexos, Fig. 195, p. cxc.

O autor reconhece o contributo de certas Vanguardas do século XX para superar a divisão histórica entre palavra e imagem, referindo-se tanto ao Dadaísmo, como aos movimentos que se iniciam depois de 1950, onde se inclui o Letrismo, a Poesia Visual, a Poesia Sonora e a *Poésie Action* (Mougin, 2019 : 37). Mesmo tendo em conta que vários protagonistas da Neovanguarda responsáveis pela “des-definição’ da arte” iniciaram o seu percurso criativo como poetas, como já foi mencionado em capítulos anteriores, Pascal Mougin explica que a receptividade do mundo da arte ao experimentalismo desses autores contrasta com a invisibilidade que os mesmos têm no mundo das letras, uma vez que a literatura é um lugar de resistência essencialista (p. 44).

Para Pascal Mougin, a tendência alográfica das obras autográficas é aquilo que permite à arte contemporânea quebrar o estatuto ontológico da arte moderna, consistindo as obras desta última num objecto material único, circunscrito no espaço e no tempo em que se manifesta (pp. 16-17). Por outro lado, de acordo com as teorias de Nelson Goodman e de Gérard Genette, aquilo que define o universo literário como intrinsecamente alográfico é a imanência ideal do texto, que o torna passível de ser fixado sob diversas composições tipográficas e reproduzido num número ilimitado de livros. Assim, para Pascal Mougin, a transição da arte contemporânea para o regime alográfico não encontra um paralelo imediato no domínio literário, sugerindo o autor que a recusa da resistência essencialista na literatura poderá ser potencializada pelos processos de transmedialidade e de apropriação colectiva que exploram a desmaterialização das obras literárias (p. 33).

Ora, nos exemplos estudados de Poesia Visual, realizados por Ana Hatherly e António Aragão, o questionamento da imanência ideal do texto pode ser realizado propondo uma abertura do universo literário ao regime autográfico, ou seja, procurando que cada inscrição física de uma obra poética se distinga pela história material específica da sua produção, cujas características originais, no caso de um livro, dificilmente serão mantidas sem uma reprodução fac-similada. Quando a independência de um sistema de notação em relação a uma obra literária é posta em causa por um mecanismo icónico que tenta estabelecer ligações inalienáveis entre palavra, imagem, disposição e suporte

numa determinada manifestação poética, o texto deixa de ser o elemento mais importante e indiferente ao conjunto que se oferece à fruição do leitor.

Cabe então ao leitor fixar cartilhas visuais baseadas nesse mecanismo icónico para simular diferentes formas de articular os princípios conceptuais abertos e difusos que estruturam a dimensão alográfica destas obras poéticas visuais. Como essas cartilhas visuais não resultam exclusivamente do conhecimento de sistemas convencionais preexistentes, têm de ser definidas recorrendo a pressupostos patentes nos trabalhos, tais como: i) a delimitação da extensão material da obra, inscrita fisicamente no mundo de acordo com vários critérios visuais; ii) o conhecimento do programa específico da obra, assim como dos temas e procedimentos que constituem as preocupações visuais do autor na sua actividade prática e teórica; iii) a circunscrição de um contexto original para a produção e divulgação da obra que interfere na percepção das implicações visuais que a constituem.

Por sua vez, os princípios conceptuais abertos e difusos que estruturam a dimensão alográfica destas obras poéticas visuais permitem explorar diversas cartilhas visuais que sugerem diferentes genealogias experimentais, dado que: i) a delimitação da extensão material da obra pode ser redefinida a cada leitura (se a poesia excede a página, o limite da sua dimensão espacial poderá ser o quadro, o livro, a série, o contexto da exposição, os resultados do seu potencial performativo, etc); ii) o conhecimento dos procedimentos visuais do autor e da sua abordagem temática pode ser comparado com a actividade dos seus pares directos e indirectos; iii) a circunscrição de um contexto original para a produção e divulgação da obra pode ser ampliada pelas contiguidades multidisciplinares que permitem repensar as implicações visuais das estruturas abertas.

Assim, o potencial discursivo da obra poética visual não é determinado pela percepção de abertura ou de bloqueio, decorrentes da sobrecarga de informação ou da dificuldade de decodificação, mas sim pela capacidade de o leitor explorar cartilhas visuais que suscitem diálogos através de genealogias experimentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possibilidade de construir um discurso crítico sobre as abordagens visuais que caracterizam os trabalhos de Poesia Experimental, ambicionada pela presente investigação, traduz-se na exploração de hipóteses de leitura que solicitam alguma circularidade no seu desenvolvimento, manifestando-se sob as seguintes formas:

i) A obra como princípio

Com este trabalho defendo que não é possível escrever uma tese sobre Poesia Experimental sem adoptar um princípio de valorização da obra como objecto, que determina também o modo como esse objecto será estudado, através de uma relação de cumplicidade. Ou seja, a importância da materialidade, da visualidade e da participação do leitor reivindicada pelos autores experimentais incita a considerar na análise das suas obras quaisquer instrumentos ou processos que se consigam extrair das mesmas, sem, no entanto, implicar que só a obra possa fornecer o seu próprio método de estudo. Assim, os exercícios de leitura destas obras legitimam circularidades entre o plano de partida e o lugar de chegada que não são autónomas em relação à progressão do percurso.

As produções de Poesia Experimental que problematizam os seus pressupostos introduzem também uma certa instabilidade na delimitação da obra, o que, por sua vez, exige uma revisão contínua dos critérios usados para fixar esses limites ao longo da investigação. Nesta tese, proponho dois conjuntos de critérios gerais para a escolha das obras: i) nas leituras longitudinais, os trabalhos que estão no centro do estudo agrupam-se por autor (Ana Hatherly e António Aragão), género (Poesia Visual) e formato do suporte (livro); ii) nas leituras transversais, os trabalhos organizam-se sobretudo por afinidades processuais (p.e. apropriação de materiais da cultura de massas) e de cariz temático-contextual (p.e. exploração verbo-voco-visual da formulação “ovo/povo”), de acordo com a rede de práticas experimentais.

Por exemplo, o caso das leituras longitudinais de António Aragão obriga a ampliar o sentido estrito dos critérios de escolha das obras por causa da investigação sobre o formato do livro levada a cabo pelo autor, que atribui um papel sistemático ao

suporte na sua abordagem poética visual. Assim, a preocupação com o modo como a construção poética é determinada pelos aspectos materiais da publicação que se revela no fim do capítulo das leituras longitudinais das obras de António Aragão contamina, desde o início, todo o desenrolar desse processo de análise.

A divisão entre dois tipos de leituras também reflecte a influência da premissa “a obra como princípio”, uma vez que os critérios de selecção do *corpus* poético podem ser organizados de maneiras distintas com o intuito de encontrar formas complementares de construir o método de estudo com base em vários conjuntos articulados de obras, potenciando interpelações discursivas e sugerindo genealogias experimentais.

ii) A dificuldade como meio

Os princípios de abertura e indeterminação que inspiram António Aragão, assim como as questões da (i)legibilidade que entusiasma Ana Hatherly, enquadram-se numa atitude experimental que subalterniza, e até recusa, a ideia de sentido como a expressão última do poema. Deste modo, a dificuldade do texto, em particular do texto visual, pode constituir-se também como meio para explorar esses princípios e questões, dando simultaneamente visibilidade à dimensão material das obras. Ao tirar as convenções da literalidade do centro da produção poética, a leitura passa a debater-se sobretudo com a dificuldade em determinar convenções icónicas, ou seja, com a identificação de mecanismos que em cada obra estabeleçam relações inalienáveis entre texto, imagem, disposição e suporte. É então possível constituir uma cartilha visual com base nesses mecanismos icónicos e na fixação de outras delimitações, nomeadamente a extensão da obra, assim como aspectos autorais e contextuais que nela possam interferir.

Esta dimensão processual das obras dificulta que o seu estudo conduza a um conjunto de deduções que dispensem a especificação do mecanismo icónico que as produziu. Por outro lado, o estudo desses mecanismos icónicos reforça os pontos de partida que instauram a dificuldade como meio.

iii) A conclusão como introdução

Ter chegado ao fim desta tese tornou os seus pontos de partida mais claros, como se a reciprocidade entre o método de estudo adoptado e a dimensão experimental das obras poéticas escolhidas só pudesse ser comprovada pela totalidade da investigação. A possibilidade de usar esta conclusão como forma de reiterar os pressupostos iniciais deste trabalho significa também sublinhar tanto os caminhos abertos pela investigação como o lugar que a mesma pretende ocupar no campo de estudos literários. Com o contributo das opções metodológicas já mencionadas nos pontos anteriores, foram traçados perfis longitudinais de poetas experimentais que atravessam uma parte da sua produção com características comuns, aprofundando a análise crítica dessas obras e a reflexão sobre aspectos temáticos abordados por cada autor. Mas muitos aspectos temáticos têm potencial para suscitar pesquisas posteriores, mais amplas e sistemáticas, relacionando as práticas de autores nacionais com o contexto internacional. Ou seja, além de reiterar os pressupostos iniciais deste trabalho, esta conclusão pode também introduzir desígnios futuros.

No caso de Ana Hatherly, as implicações visuais de conceitos musicais examinadas em algumas publicações, como, por exemplo, “Anagramático” e *Escrita Natural*, convocam tanto análises melopoéticas de princípios compositivos da música clássica como as inovações trazidas pelo Vanguardismo musical ao Experimentalismo poético e artístico da segunda metade do século XX. Assim, as manipulações gráficas que o austríaco Gerhard Rühm realiza com o pentagrama nas suas obras de “Música Visual”, citadas a propósito de *Escrita Natural*, podem encontrar várias afinidades noutros trabalhos de poetas experimentais que merecem um estudo crítico alargado sobre as relações entre visualidade, poesia e música – a título de exemplo mencionam-se: *Peça 59 Música Negativa ou Poema* (1966), de Melo e Castro³³²; a partitura da performance *Afrodite da Triumph* (1986), de Alberto Pimenta³³³; *Alfabeta* (1985), de Salette Tavares³³⁴; *Touch N.º 1 for Piano (Il Erotico)* (1973), de Dick Higgins³³⁵; trabalhos

³³² V. Sousa & Ribeiro, 2004, p. 122.

³³³ V. Sousa & Ribeiro, 2004, p. 243.

³³⁴ V. Sousa & Ribeiro, 2004, pp. 329-335.

³³⁵ V. 1.ª *Festival Internacional de Poesia Viva*, 1987, p. 67.

da série *Anche il Silenzio è Parola* (1980-1990), de Eugenio Miccini³³⁶; *Concierto Barroco* (1979-1980), de Felipe Boso³³⁷; *The Beethoven Public Poem* (1978), de Alain Arias-Misson³³⁸; *Suite Bufo* (1966), de Josep Maria Mestres Quadreny³³⁹.

No caso de António Aragão, a relação com a materialidade da página impressa dos jornais tem consequências no tratamento textual e gráfico explorado logo no início das práticas experimentais deste poeta, tal como foi visto em “Romance de Iza Mor Fismo” e “Poesia Encontrada”. Por sua vez, as colagens que Aragão executa com recortes de jornais são contemporâneas de outras obras semelhantes realizadas pelos seus pares italianos Nanni Balestrini, como os *Cronogrammi*, e Eugenio Miccini, como a *Poesia Trovata*, analisadas no presente estudo. A apropriação de fragmentos da imprensa, além de permitir intervir no discurso dos meios de comunicação de massas, é vista por estes poetas como um gesto que também incorpora a realidade do seu tempo. Na década de 1960, há outros autores que procuram encontrar uma ligação estreita entre arte e vida, diferente daquela explorada pelo *Nouveau Réalisme* com os *affiches lacérées*, porque se interessam mais pela dimensão material dos objectos da sociedade de consumo como meio para proceder ao registo sistemático do quotidiano, nomeadamente através da página impressa dos jornais.

Num ensaio sobre Nanni Balestrini, Andrea Cortelezza convoca o trabalho de Andy Warhol com os jornais (2015, pp. 470-471), dando especial atenção às suas *Time Capsules*, um conjunto de 610 caixas de cartão onde o célebre artista *pop* arquiva materiais diversos recolhidos diariamente, desde o início da década de 1970 até à sua morte em 1987. Essas caixas incluem correspondência, jornais, revistas, fotografias, ofertas e registos burocráticos dos seus negócios. Num gesto similar, o artista conceptual On Kawara realiza dois trabalhos que têm em comum a relação que os jornais permitem estabelecer com o tempo: i) por um lado, a série *Date Paintings*, iniciada em 1966 e terminada na véspera do falecimento do artista em 2014, que consiste na pintura de telas durante um só dia com a inscrição da respectiva data, posteriormente embaladas em caixas onde se juntam recortes de jornais publicados

³³⁶ V. Miccini, 1991, pp. 227-229 e 238-239.

³³⁷ V. *Escritura Experimental en Espanã*, 2014, pp. 294-295.

³³⁸ V. *Escritura Experimental en Espanã*, 2014, pp. 240-241.

³³⁹ V. *Escritura Experimental en Espanã*, 2014, p. 183.

também nesse dia e no local onde a tarefa foi concretizada; ii) por outro lado, a série *I Read*, começada também em 1966 mas finalizada em 1995, que diz respeito à justaposição de notícias recortadas de jornais em sucessões de folhas de papel, correspondendo cada uma dessas folhas a uma *Date Painting*.

Para proceder a um estudo crítico alargado sobre as relações entre as práticas poéticas e artísticas da Neovanguarda e a materialidade da página impressa dos jornais, além das referências anteriores, será necessário ter também em conta os exercícios de alterações a periódicos que o suíço Dieter Roth realiza igualmente na década de 1960, que resultam em dois tipos de objectos: i) livros em miniatura obtidos pela aplicação de grelhas ortogonais que recortam os jornais em pequenos conjuntos de páginas posteriormente encadernadas³⁴⁰, fazendo lembrar o mecanismo utilizado por Raymond Queneau na publicação *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961); ii) salsichas literárias preenchidas com pequenos fragmentos de livros ou de imprensa, como, por exemplo, o semanário alemão *Der Spiegel* e o diário britânico *Daily Mirror*³⁴¹.

Por fim, reitero que esta tese pretende ocupar um lugar no campo de estudos literários que demonstre a possibilidade de investigar a Poesia Experimental através da confluência nas obras analisadas de um tratamento monográfico dos autores seleccionados e de uma abordagem antológica do experimentalismo, de modo a inventariar várias redes de afinidades. São, por isso, essas obras que determinam quais os contextos históricos, teóricos e temáticos a desenvolver, evitando que sejam os debates teóricos entre os autores experimentais a impor a escolha do *corpus* desta investigação.

³⁴⁰ V. Dieter Roth : *Books + Multiples*, 2004, pp. 159-161.

³⁴¹ V. Dieter Roth : *Books + Multiples*, 2004, p. 162.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS DOS POETAS ESTUDADOS

(Individuais, colectivas e representações em antologias)

- Aguiar, F., & Pestana, S. (Edits.). (1985). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Aragão, A. (1956). O Público e as Novas Morfologias. (A. Aragão, Ed.) *Búzio*(1), pp. 24-26.
- Aragão, A. (1966a). *Folhema 1*. Funchal: [Ed. do Autor].
- Aragão, A. (1966b). *Folhema 2*. Funchal: [Ed. do Autor].
- Aragão, A. (1968). *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*. [s.l]: [s.n] (Funchal: Tipografia Minerva).
- Aragão, A. (1970). *Poema Azul e Branco*. Funchal: [Ed. do Autor].
- Aragão, A. (1971a). *Poema Vermelho e Branco*. Funchal: [Ed. do Autor].
- Aragão, A. (1971b). *Um Buraco na Boca: Romance*. Funchal: Livros Comércio do Funchal.
- Aragão, A. (1975). *Os Bancos Antes da Nacionalização*. [Funchal]: [Ed. do Autor].
- Aragão, A. (1981a). A Arte como "Campo de Possibilidades". Em A. Hatherly, & E. M. Castro (Edits.), *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 102-105). Lisboa: Moraes Editores. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-a-arte-como-campo-de-possibilidades/#more-3066>
- Aragão, A. (1981b). A Poesia Começa Onde o Ar Acaba. Em A. Hatherly, & E. M. Castro (Edits.), *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (p. 39). Lisboa: Moraes Editores. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-aragao-a-poesia-comeca-visopoemas/#more-1528>
- Aragão, A. (1981c). A Poesia Sempre Variou de Expressão. Em A. Hatherly, & E. M. Castro (Edits.), *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 35-36). Lisboa: Moraes Editores.
- Aragão, A. (1981d). *Filigrama*. [material gráfico]. [Funchal]: [Ed. do Autor]. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/filigrama1/#more-2394>
- Aragão, A. (1981e). Intervenção e Movimento. Em A. Hatherly, & E. M. Castro (Edits.), *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 51-56). Lisboa: Moraes Editores. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/filigrama1/#more-2394>

ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-aragao-intervencao-e-movimento/

Aragão, A. (1981f). *Metanemas*. [Lisboa]: [Ed. do Autor].

Aragão, A. (1982). *Filigrana*. [material gráfico]. [Funchal]: [Ed. do Autor]. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/filigrana2/>

Aragão, A. (1985a). A Escrita do Olhar. Em F. Aguiar, & S. Pestana (Edits.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 175-200). Lisboa: Ulmeiro. Obtido de https://www.po-ex.net/images/stories/antonioaragao/textos/aa_poemografias_aescritadoolhar.pdf

Aragão, A. (1985b). Electrografia e Comunicação Estética. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*(145), 21.

Aragão, A. (1987). Tecnologia, Arte e Sociedade. Em 1.ª *Festival Internacional de Poesia Viva* (pp. 145-151). Catálogo da Exposição. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha. Obtido de https://www.po-ex.net/images/stories/antonioaragao/textos/aa_1festivalinternacionaldepoesiaviva_tecnologiaartesociedade.pdf

Aragão, A. (1990). *Electrografia*. Lisboa: Vala Comum.

Aragão, A. (1993a). *Pátria, Couves, Deus, etc. com Tesão, Política, Detergentes, etc.* (3.ª ed.). Lisboa: Vala Comum.

Aragão, A. (1993b). *Um Buraco na Boca* (2.ª ed.). Lisboa: Vala Comum.

Aragão, A. (2018). *Electrografias*. [Porto]: Busílis.

Aragão, A. (2019). *Os Bancos Antes da Nacionalização*. Lisboa: Livraria Tigre de Papel.

Aragão, A., & Helder, H. (Edits.). (1964). *Poesia Experimental: 1.º Caderno Antológico*. Lisboa: A. Aragão (Ed. do Autor).

Aragão, A., Castro, E. M., & Helder, H. (Edits.). (1966). *Poesia Experimental: 2.º Caderno Antológico*. [s.l.]: A. Aragão (Ed. do Autor).

Balestrini, N. (2010). *Qualcosapertutti: Collage degli Anni'60*. Genova: Il Canneto Editore.

Balestrini, N. (2015). *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)*. Roma: Derive Approdi.

Balestrini, N. (2016). *Le Avventure della Signorina Richmond e Blackout: Poesie Complete: Volume Secondo (1972-1989)*. Roma: Derive Approdi.

Bandeira, J., & Barros, L. (2002). *Arte Concreta Paulista : Grupo Noigrandes*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antónia da USP.

- Broodthaers, M. (1969). *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard: Image*. Anvers: Galerie Wide White Space. Obtido de https://monoskop.org/images/c/c1/Broodthaers_Marcel_Un_coup_de_des_jamais_n_abolira_le_hasard_1969.pdf
- Campos, A. (1973). *Poetamenos (1953-1973)* (2 ed.). São Paulo: Edições Invenção.
- Campos, A., & Campos, H. (Edits.). (1971). *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Campos, A., Pignatari, D., & Campos, H. (Edits.). (1975). *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* (2.ª ed.). São Paulo: Livraria Duas Cidades. Obtido de <https://monoskop.org/log/?p=9997>
- Campos, A., Pignatari, D., & Campos, H. (Edits.). (1991). *Mallarmé* (3.ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva. Obtido de https://monoskop.org/images/1/11/De_Campos_Pignatari_de_Campos_Mallarme_3a_ed.pdf
- Castro, E. M. (Ed.). (1966). *Hidra 1*. Porto: ECMA.
- Castro, E. M. (Realizador). (1967). *Círculos* [Filme]. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-e-castro-circulos/>
- Castro, E. M. (Ed.). (1967). *Operação 1*. [s.l.]: E.M. de Melo e Castro (Fundão: Jornal do Fundão).
- Castro, E. M. (Realizador). (1968). *Roda Lume* [Filme]. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-roda-lume/>
- Castro, E. M. (Ed.). (1969). *Hidra 2*. Lisboa: Livraria Quadrante.
- Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro.
- Castro, E. M. (1973). *Ciclo Queda Livre*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Castro, E. M. (1979). *As Palavras Só-Lidas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castro, E. M. (1980). *Re-Camões*. Porto: Limiar.
- Castro, E. M. (1984). *Projecto: Poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Castro, E. M. (Realizador). (1985-1989). *Signagens* [Filme]. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens/>
- Castro, E. M. (1987). *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte* (2.ª ed.). Lisboa: Instituto Cultura e Língua Portuguesa. Obtido de <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=37>

- Castro, E. M. (1992). (H)a Ver Ana Hatherly. Notas Sobre Poesia Visual. Em *Ana Hatherly: Obra Visual 1960-1990* (pp. 95-104). Catálogo da Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- Castro, E. M. (Realizador). (1993). *Sonhos de Geometria* [Filme]. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-sonhos-de-geometria/>
- Castro, E. M. (1995). António-Escrita-Aragão. Em E. M. Castro, *Voos da Fénix Crítica* (pp. 171-176). Lisboa: Cosmos.
- Castro, E. M. (1998). *Algoritmos: Infopoemas*. São Paulo: Musa. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/>
- Cirne, M., & Sá, Á. (1971). A Origem do Livro-Poema. *Revista Vozes*, 65(3), pp. 39-44. Obtido em 18 de Fev. de 2017, de <http://www.encyclopediavisual.com/textos.detalhes.php?secao=4&subsecao=25&conteudo=23>
- Donguy, J. (2007). *Poésies Expérimentales: Zone Numérique (1953-2007)*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Figueres, J. M., & Seabra, M. (Edits.). (1977). *Antologia da Poesia Visual Europeia*. Lisboa: Futura.
- Gullar, F. (1999). *Etapas da Arte Contemporânea : Do Cubismo à Arte Neoconcreta* (3.ª ed.). Rio de Janeiro: Revan.
- Gullar, F. (2007). *Experiência Neoconcreta : Momento-Limite da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Hatherly, A. (1967). *Operação 2*. [s.l.]: A. Hatherly (Fundão : Jornal do Fundão).
- Hatherly, A. (1968). *Eros Frenético*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, A. (1969). *39 Tisanas*. Porto: [s.n.] (Coleção Gémeos).
- Hatherly, A. (1970a). *63 Tisanas*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, A. (1970b). *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, A. (1973). *Mapas da Imaginação e da Memória*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, A. (Realizador). (1975). *Revolução* [Filme]. Obtido de <https://vimeo.com/332244999>
- Hatherly, A. (1975a). *A Reinvenção da Leitura*. Lisboa: Futura.
- Hatherly, A. (1975b). *O Escritor (1967-1972)*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, A. (1977). *Crónicas, Anacrónicas Quase-Tisanas e outras Neo-Prosas*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- Hatherly, A. (1979a). *O Espaço Crítico. Do Simbolismo à Vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho.

- Hatherly, A. (1979b). O Texto-Não-Texto - A Propósito de "O Escritor". Em A. Hatherly, *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda* (pp. 107-112). Lisboa: Editorial Caminho.
- Hatherly, A. (1979c). Texto e Significação. Em A. Hatherly, *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda* (pp. 11-15). Lisboa: Editorial Caminho.
- Hatherly, A. (1980a). Camões e la Tradizione del Programma : A Proposito di Tre Poemi Acrostici e di un Labirinto in Lamento del Mondo. *Quaderni Portighesi*(7-8), pp. 119-141.
- Hatherly, A. (1980b). *Poesia (1958-1978)*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, A. (1981a). Estrutura, Código, Mensagem. Em A. Hatherly, & E. M. Castro (Edits.), *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 135-137). Lisboa: Moraes Editores. Obtido de https://www.po-ex.net/images/stories/textoscolectivos/ah_poexttdpep_p135-137_estruturacodigomensagem_1967.pdf
- Hatherly, A. (1981b). O Artista Contemporâneo e os Mass-Media. Em A. Hatherly, & E. M. Castro (Edits.), *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 265-267). Lisboa: Moraes Editores. Obtido de https://www.po-ex.net/images/stories/textoscolectivos/ah_poexttdpep_p265-267_documentos_oartistacontemporaneoeosmassmedia_1978.pdf
- Hatherly, A. (1983a). *A Experiência do Prodígio: Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. [Lisboa]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Hatherly, A. (1983b). *O Cisne Intacto. Outras Metáforas. Notas para uma Teoria do Poema-Ensaio*. Porto: Limiar.
- Hatherly, A. (1988). *A Cidade das Palavras*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Hatherly, A. (1989a). *Escrita Natural*. Lisboa: Diferença.
- Hatherly, A. (1989b). Visual, Texto. Em J. F. Pereira, & P. Pereira (Edits.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (pp. 534-536). Lisboa: Presença.
- Hatherly, A. (1990). Reescrita e Inovação Barroca : António Barbosa Bacelar vs. Luís de Camões. Em *Estudos Portugueses: Homenagem a António José Saraiva* (pp. 31-46). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Hatherly, A. (1992). Auto-biografia Documental. Em *Ana Hatherly: Obra Visual 1960-1990* (pp. 75-86). Catálogo da Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- Hatherly, A. (1994). *Volúpsia*. Lisboa: Quimera Editores.
- Hatherly, A. (1995). *A Casa das Musas: uma Releitura Crítica da Tradição*. Lisboa: Estampa.

- Hatherly, A. (1997). *351 Tisanas*. Lisboa: Quimera Editores.
- Hatherly, A. (1998). *A Idade da Escrita*. Lisboa: Tema.
- Hatherly, A. (1999). *Rilkeana*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Hatherly, A. (2001). *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa: Quimera Editores.
- Hatherly, A. (2003a). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera Editores.
- Hatherly, A. (2003b). *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Hatherly, A. (2003c). *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Hatherly, A. (2004). *Interfaces do Olhar*. Lisboa: Roma Editora.
- Hatherly, A. (2006). *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera Editores.
- Hatherly, A. (2009). *Obrigatório Não Ver: E outros Textos de Comunicação Social (Anos 1960-1980)*. Lisboa: Quimera Editores.
- Hatherly, A. (2011). Sobre António Aragão – Um Ano Depois. *Margem 2*(28). Obtido de https://www.po-ex.net/images/stories/antonioaragao/textos/margem2/ana-hatherly_margem2_28_pp94-97.pdf
- Hatherly, A., & Castro, E. M. (Edits.). (1981). *PO-EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, A., Castro, E. M., Pimenta, A., & Aragão, A. (1982). *Joyciana*. Lisboa: & Etc.
- Kolář, J. (2015). Dictionary of 77 Methods of Collage (selection). Em *Jiří Kolář* (pp. 205-217). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore. Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015
- Mallarmé, S. (1897). Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard. *Cosmopolis: Revue Internationale*(17), pp. 417-429. Obtido de https://monoskop.org/images/7/78/Mallarme_Stephane_1897_Un_Coup_de_Des_ja_mais_nabolira_le_Hazard.pdf
- Marques, J. A., & Castro, E. M. (Edits.). (1973). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Miccini, E. (1991). *Poesia Visiva 1962-1991*. Verona: Adriano Parise Editore.
- Michaux, H. (1998-2004). *Oeuvres Complètes*. (R. Bellour, & Y. Tran, Edits.) Paris: La Pléiade.
- Rühm, G. (2006). *Gesammelte Werke: 2.2 Visuelle Musik*. Berlin: Parthas Verlag.
- Rühm, G. (2017). Texts on Groups of Works. Em *Gerhard Rühm* (pp. 247-251). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag.

- Sousa, C. M., & Ribeiro, E. (Edits.). (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa : Anos 60 - Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus.
- Spatola, A. (1966). *Zeroglifico*. Bologna: Sampietro Editore. Obtido de http://www.archiviumauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_storici/S00192.pdf?a=5f4a85870c573
- Spatola, A. (1978). *Verso la Poesia Totale*. Torino: Paravia. Obtido de http://www.archiviumauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_protagonisti/P00242.pdf?a=5f4a829b24852
- Spatola, A., & Vangelisti, P. (Edits.). (1982). *Italian Poetry, 1960-1980: From Neo to Post-Avantgarde*. San Francisco, Los Angeles: Red Hill Press.
- Williams, E. (1965). *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein*. Köln: Edition Mat-Mot, Galerie der Spiegel. Obtido de <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2016/01/emmett-williams-13-variations-on-6.html>
- Williams, E. (Ed.). (1967a). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc. Obtido de https://monoskop.org/images/a/a6/Williams_Emmett_ed_Anthology_of_Concrete_Poetry.pdf
- Williams, E. (1967b). *Sweethearts*. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer.
- Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer.

II. CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

- 1.º *Festival Internacional de Poesia Viva*. (1987). Catálogo da Exposição. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha.
- 2.º *Encontro Nacional de Intervenção e Performance*. (1988). Catálogo da Exposição (08 de Jul. a 07 de Ago. 1988). Amadora: Associação Poesia Viva, D. L. 1990.
- Ana Hatherly : O Prodígio da Experiência : Obra do Arquivo Fernando Aguiar*. (2018). Catálogo da Exposição (Mar. a Set.). Almada: Câmara Municipal.
- Ana Hatherly : Viagem à Índia e outros Percursos*. (1997). Catálogo da Exposição. Lisboa: Museu do Chiado.
- Ana Hatherly a Preto e Branco*. (1997). Catálogo da Exposição (10 de Out. a 22 de Nov.). Porto: Galeria Presença.
- Ana Hatherly e o Barroco: Num Jardim Feito de Tinta*. (2017). Catálogo da Exposição (13 de Out. de 2017 a 15 de Jan. de 2018). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Ana Hatherly: A Arte do Suspenso.* (2008). Catálogo da Exposição (Abr. a Jul. de 2008 em Lisboa e Mar. a Abr. de 2009 em Ponte de Sôr). Ponte de Sôr, Lisboa: Biblioteca Municipal de Ponte de Sôr, Galeria Ratton.
- Ana Hatherly: Anagramas.* (2017). Catálogo do Ciclo "Ana Hatherly (1929-2015): Anagramas da Escrita" (Festival Silêncio, Jun. e Jul. 2016). Lisboa: Mariposa Azul.
- Ana Hatherly: Dessins, Collages et Papiers Peints.* (2005). Catálogo da Exposição (06 de Out. a 15 de Dez.). Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- Ana Hatherly: Hand Made: Obra Recente.* (2000). Catálogo da Exposição (04 de Mai. a 04 de Jun.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- Ana Hatherly: Obra Visual 1960-1990.* (1992). Catálogo da Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- Ana Hatherly: Território Anagramático.* (2017). Catálogo da Exposição (17 de Nov. 2017 a 13 de Jan. 2018). Lisboa: Fundação Carmona e Costa. Documenta.
- Dieter Roth : Books + Multiples : Catalogue Raisonné.* (2004). London: Hansjörg Mayer.
- Emilio Isgrò: Modelo Italia 2013-1964.* (2013). Catálogo de Exposição (Roma: 20 de Jun. a 06 de Out.). Milano, Roma: Electa.
- Escritura Experimental en Espanã, 1963-1983.* (2014). Catálogo da Exposição (Madrid: 16 de Out. de 2014 a 11 de Jan. de 2015). Cantabria: Ediciones La Bahía. Archivo La Fuente.
- Exposição de Poesia Experimental Portuguesa: PO.EX 80.* (1980). Catálogo da Exposição (Abr. a Mai.). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna. Obtido de <https://www.po-ex.net/images/stories/textoscolectivos/catalogoPOEX80.pdf>
- Gerhard Rühm.* (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag.
- Jiří Kolář.* (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore. Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015
- Lamberto Pignotti: Parole, Immagini e...* (2008). Catálogo da Exposição (26 de Jun. a 26 de Set.). Prato: Armanda Ori Casa d'Arte, Edizione Gli Ori.
- Lamberto Pignotti: Poesia Visiva Tra Figura e Scrittura.* (2012). Catálogo da Exposição (Parma: 20 de Jun. a 20 de Jul.). Milano, Parma: Skira, CSAC dell'Università di Parma.
- Lygia Clark.* (1997). Catálogo da Exposição. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Fundação de Serralves.
- Mappe dell'Immaginario : Poesia Visuale Portoghese.* (1987). Catálogo da Exposição. Cava de' Tirreni: Il Campo.

- Marcel Broodthaers : A Retrospective.* (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Maurizio Nannucci: Where to Start From.* (2015). Catálogo da Exposição (Roma: 26 de Jun. a 18 de Out.). Milano: Mousse Publishing.
- Mirella Bentivoglio: Dalla Parola al Simbolo.* (1996). Catálogo da Exposição (10 a 28 de Out.). Roma: Edizione de Luca.
- Mirella Bentivoglio: Hyper Ovum.* (1987). Catálogo da Exposição (Aosta: 14 de Nov. de 1987 a 31 de Jan. 1988). Milano: Fabbri Editori.
- Nanni Balestrini: Con gli Occhi del Linguaggio.* (2006). Catálogo da Exposição (16 de Mai. a 06 de Jun.). Milano: Fondazione Mudima.
- O Caminho do Leve = The Way to Lightness : E. M. de Melo e Castro.* (2006). Catálogo da Exposição (10 de Fev. a 30 de Abr.). Porto: Fundação de Serralves.
- On Kawara: 10 Tableaux and 16,952 Pages.* (2008). Catálogo da Exposição (Dallas: 18 de Mai. a 24 de Ago.). New Haven, London: Yale University Press. Dallas Museum of Art.
- Pages: Mirella Bentivoglio, Selected Works 1966-2012.* (2015). Catálogo da Exposição (20 de Jan. a 17 de Mai.). Claremont: Pomona College Museum of Art.
- Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva.* (2009). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore.
- Representação Portuguesa à XIV Bienal de São Paulo.* (1977). Catálogo da Exposição. São Paulo: [s. n.].
- Salette Tavares : Poesia Espacial .* (2014). Catálogo da Exposição (17 de Out. de 2014 a 25 de Jan. de 2015). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock.* (2005). Catálogo da Exposição (Chemnitz: 24 Jul. a 09 de Out.). Köln: Wienand Verlag.
- Silvestre Pestana : Tecnoforma.* (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves.
- Un Coup de Dés : Bild Gewordene Schrift. Ein ABC de Nachdenklichen Sprache = Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language.* (2008). Catálogo da Exposição (19 de Set. a 23 de Nov.). Wien, Köln: Generali Foundation, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale.* (2014). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 7 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira.

III. BIBLIOGRAFIA GERAL

- Afonso, M. P. (2009). *"The Debt British Poetry Owes to Portugal" : Das Relações entre os Grupos de Poesia Concreta em Portugal e na Grã-Bretanha*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).
- Aguiar, F. (2017). A Visualidade na Escrita de Ana Hatherly. Em *Ana Hatherly: Território Anagramático* (pp. 123-129). Catálogo da Exposição (17 de Nov. 2017 a 13 de Jan. 2018). Lisboa: Fundação Carmona e Costa. Documenta.
- Aguilar, G. (2005). *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo.
- Alcalá Mellado, J. R., & Ñíguez Canales, J. F. (1986). *Copy-Art*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- Allegrini, G. (2014a). La Poesia Visiva. Em *Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale* (pp. 29-36). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 07 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira.
- Allegrini, G. (2014b). La Scrittura Visuale/ Nuova Scrittura. Em *Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale* (pp. 37-40). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 07 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira.
- Amaral, A. L. (2018). A Poesia como Rasura em Carlfriedrich Claus e Ana Hatherly. *Pandaemonium Germanicum*, 21(33), pp. 36-63. doi:<https://doi.org/10.11606/1982-8837213336>
- Amaral, A. L. (2019). *Linguagem e Transcendência na Poesia Experimental de Ana Hatherly* (Tese de Doutorado, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"). Obtido de <http://hdl.handle.net/11449/181385>
- Amey, C., & Olive, J.-P. (Edits.). (2004). *Fragment, Montage-Démontage, Collage-Décollage, la Défection de l'Oeuvre?* Paris, Torino, Budapest: L'Harmattan.
- Arnar, A. S. (2008). Stéphane Mallarmé on the Democratic Potentials of the Fin-de-Siècle Newspaper. Em *Un Coup de Dés : Bild Gewordene Schrift. Ein ABC de Nachdenklichen Sprache = Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language* (pp. 192-201). Catálogo da Exposição (19 de Set. a 23 de Nov.). Wien, Köln: Generali Foundation, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Arnar, A. S. (2011). *The Book as Instrument : Stéphane Mallarmé, the Artists Book, and the Transformation of Print Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bandeira, J. (Ed.). (2002). *Arte Concreta Paulista : Documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP.
- Bandeira, J., & Barros, L. (2002). *Arte Concreta Paulista : Grupo Noigrandes*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP.
- Barros, R. T., & Linhares, T. P. (2002). *Antônio Maluf : Arte Concreta Paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP.
- Barthes, R. (2009). *O Prazer do Texto Precedido de Variações sobre a Escrita*. Lisboa: Edições 70.
- Batel, J. (2014). O Rosto da Linha - Ana Hatherly. *Diacrítica*, 28(3), pp. 289-307. Obtido de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000300022&lng=pt&nrm=iso
- Bellour, R. (2011). *Lire Michaux*. Paris: Éditions Gallimard.
- Bernardino, L. (2016). A Matéria Poética de Ana Hatherly. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*(7). Obtido de <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/116>
- Blackwell, L. (2004). *20th-Century Type. Revised Edition*. London: Laurence King Publishing.
- Bondanella, P. (1998). *Umberto Eco e a Obra Aberta : Semiótica, Ficção, Cultura Popular*. Miraflores: Difel.
- Borba, T., & Graça, F. L. (Edits.). (1999). *Dicionário de Música* (2.ª ed.). Porto: Mário Figueirinhas.
- Brown, C. S. (1948). *Music and Literature - A Comparison of the Arts*. Athens (Georgia): The University of Georgia Press.
- Brown, C. S. (2000). Theme and Variations as a Literary Form. Em J.-L. Coupers, & U. Weisstein (Edits.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam* (pp. 235-252). Amsterdam: Rodopi.
- Caldas, M. C. (1992). O Estatuto do Calígrafo: Obra Visual de Ana Hatherly. Em *Ana Hatherly: Obra Visual 1960-1990* (pp. 105-109). Catálogo da Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- Camara, R., & Martins, P. (Edits.). (2015). *Poesia/ Poema: Wladimir Dias-Pino*. Brasília: Estereográfica. Obtido de <https://pt.calameo.com/read/00189307342bbf5f48658>
- Camões, L. V. (1980). *Lírica Completa*. (M. L. Saraiva, Ed.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Camões, L. V. (2005). *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Campino, S. L. (2016). António Aragão: Mais Exactlymente Colagens? *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*(7), pp. 139-149. Obtido de <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/118>

- Cardoso, C. F. (2015). “ler” o poema é simplesmente dobrar e desdobrar» [“to read” the poem is simply to fold and unfold]. *Artist’s Books by António Aragão. Cibertextualidades*(7), pp. 109-126. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4693>
- Cardoso, I. (2019). Para uma Leitura de um Panorama Tumular (Ainda) Muito em Vogue. Em A. Aragão, *Os Bancos Antes da Nacionalização* (pp. iii-viii). Lisboa: Livraria Tigre de Papel.
- Carrión, U. (1975). El Arte Nuevo de Hacer Libros. *Plural (Suplemento Literario de Excélsior)*(41), 33-38. Obtido de https://monoskop.org/images/f/f6/Carrion_Ulises_1975_El_arte_nuevo_de_hacer_libros.pdf
- Ceccucci, P. (2009). Ikon como Logos: A Poesia Visual de Ana Hatherly. *Portuguese Cultural Studies*, pp. 30-51. doi:10.7275/R5CZ3535
- Charbonnier, A. (1996). O. V. Milosz. *Le Poète, Le Métaphysicien, Le Lituanien*. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme. Obtido de <https://books.google.pt/books?id=MvIPsUPMtngC&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- Cibertextualidades*. (2015). (7). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. Obtido de <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/4681>
- Cintrão, R., & Nascimento, A. P. (2002). *Arte Concreta Paulista : Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antónia da USP.
- Clüver, C. (2006). Iconicidade e Isomorfismo em Poemas Concretos Brasileiros. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 3, pp. 19-38. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.13.0.19-38>
- Cobbing, W., & Cooper, R. (Edits.). (2015). *Boooooook : the Life and Work of Bob Cobbing*. London: Occasional Papers.
- Coimbra, P. (2013). *A Palavra na Pintura Portuguesa no Séc. XX*. (Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Obtido de <http://hdl.handle.net/10451/8610>
- Corà, B. (2010). Nanni Balestrini: Qualcosa per Tutti, in Versi (Prefazione). Em N. Balestrini, *Qualcosapertutti: Collage degli Anni'60* (pp. 5-12). Genova: Il Cannello Editore.
- Cortellessa, A. (2015). Il Senso Apresso: Balestrini, Poesie Che Si Vedono. Em N. Balestrini, *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)* (pp. 447-471). Roma: Derive Approdi.
- Costa, E. G., & Freitas, E. (2008). A Tradução na Poesia Concreta: Algumas Reflexões. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*(5), pp. 56-69. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/901>
- Costa, H. (2002). *Arte Concreta Paulista : Waldemar Cordeiro : e a fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antónia da USP.

- Cozzi, L. (2015). Curatorial Practice and the Language of Italian Feminism in the Work of Mirella Bentivoglio. Em *Pages: Mirella Bentivoglio, Selected Works 1966-2012* (pp. 78-89). Catálogo da Exposição (20 de Jan. a 17 de Mai.) Claremont: Pomona College Museum of Art.
- Cunha, M. H. (1989). *A Dialéctica do Desejo em Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Davis, W. (2011). *A General Theory of Visual Culture*. Princeton, Oxford: Oxford University Press.
- Deliège, C. (1971). Indétermination et Improvisation. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2(2), pp. 155-191. Obtido de <https://www.jstor.org/stable/836834>
- Diacono, M. (2019). Poemi Cromatici. Em M. Nannucci, *To Cut a Long Story Short. Writings, Interviews, Notes, Pages, Scores* (pp. 14-16). Mantova: Corraini Edizioni.
- Dias, S. G. (2016). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*. (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). Obtido de <http://hdl.handle.net/10316/29608>
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les Images Prennent Position: L'Oeil de l'Histoire, I*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que Nós Vemos, o que Nos Olha*. Porto: Dafne.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Domingues, V. N. (2019). *A Semiótica em Anagramático, de Ana Hatherly*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). doi: <https://doi.org/10.11606/D.8.2020.tde-02032020-155843>
- Dondis, D. A. (1976). *La Sintaxis de la Imagen : Introducción al Alfabeto Visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dorfles, G. (2006). Dai Collages alle Esperienze. Em *Nanni Balestrini: Con gli Occhi del Linguaggio* (pp. 53-54). Catálogo da Exposição (16 de Mai. a 06 de Jun.). Milano: Fondazione Mudima.
- Drucker, J. (1994). *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Book*. New York: Granary Books.
- Drucker, J., & McVarish, E. (2013). *Graphic Design History: A Critical Guide* (2nd ed.). Boston [etc]: Pearson.

- Dumas, C. (2005-2006). La Vibration Perdue : Autour d'une Esthétique du Son Chez Ana Hatherly. *Espacio/ Espaço Escrito*(25-26), pp. 93-100.
- Dumas, C. (2017). Le Sujet Féminin et ses Métamorphoses Chez l'Artiste Ana Hatherly. *Plural Pluriel. Revue des Cultures de Langue Portugaise*(16). Obtido de <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/96>
- Eco, U. (1982). *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas* (8.ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eco, U. (2011). O Grupo 63, Quarenta Anos Depois. Em U. Eco, *Construir o Inimigo e Outros Escritos Ocasionalmente* (pp. 129-158). Lisboa: Gradiva.
- Eco, U. (2016). O Grupo 63, o Experimentalismo e o Vanguardismo. Em U. Eco, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios: O Signo, a Representação, a Ilusão, a Imagem* (pp. 99-110). Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., & Minguet, P. (1992). *Traité du Signe Visuel : Pour une Rhétorique de l'Image*. Paris: Éditions du Seuil.
- Fernandes, M. J. (2018). *O Encontro entre a Poesia e as Artes Visuais : Poesia Experimental Portuguesa, 1964-1974*. (Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Obtido de <http://hdl.handle.net/10451/35098>
- Ferreira, D. M. (1980). A Ilha dos Amores e o Lirismo Erótico de Camões. Em L. Camões, *A Ilha dos Amores : Texto dos Lusíadas*. Lisboa: Ática.
- Fiaschi, L. (2009). 1963-1968 Considerazioni Sugli Esordi della Poesia Visiva. Em *Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva* (pp. 13-19). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore.
- Fiz, A. (Ed.). (2007). *Emilio Isgrò: La Cancellatura e Altre Soluzioni*. Milano: Skira.
- Flechniakoska, J.-L. (Ed.). (2000). *Le Collage et Après*. Paris, Montréal, Budapest, Torino, L'Harmattan.
- Foucault, M. (1973). *Ceci n'est pas une Pipe*. Paris: Fata Morgana.
- Franchetti, P. (2012). *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta* (4.ª ed.). Campinas: Editora Unicamp.
- Frisch, W. (1982). Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition. *19th-Century Music*, 5(3), pp. 215-232. doi:10.2307/746461
- Gastão, A. M. (2019). Anagregoriana. *Revista Cátedra Cascais Interartes/Crossroad of the arts*(1), pp. 43-64. Obtido de

https://cultura.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/revista_cci_numero1.pdf

- Gervereau, L. (2007). *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70.
- Giuranna, L., & Accatino, A. (2012). *Il Segno Irraggiungibile: Martino Oberto (OM)*. Milano : Mimesis Edizioni.
- Gomringer, E. (2005). Zur Entwicklung der Experimentellen Poesie Seit 1950. Em *Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock* (pp. 388-389). Catálogo da Exposição (Chemnitz: 24 de Jul. a 09 de Out.). Köln: Wienand Verlag.
- Gradi, E. (2014). Firenze: Il Gruppo 70. Em *Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale* (pp. 57-58). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 07 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira.
- Grimal, P. (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (4.^a ed.). Algés: Difel.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1997). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Hagstrum, J. H. (1977). Eros and Psyche: Some Versions of Romantic Love and Delicacy. *Critical Inquiry*, 3(3), pp. 521-542. Obtido de <https://www.jstor.org/stable/1342938>
- Homero. (2007). *Ilíada*. Lisboa: Cotovia.
- Joly, M. (2005). *A Imagem e os Signos*. Lisboa: Edições 70.
- Kac, E. (2004). *Luz & Letra : Ensaios de Arte, Literatura e Comunicação*. Rio de Janeiro: Conta Capa.
- Kac, E. (2015). Entrevista com Wladimir Dias-Pino, Poeta Revolucionário. *ARS*, 13(26), pp. 6-48. doi:<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106064>
- Kotz, L. (2007). *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge (Massachusetts), London (England): The MIT Press.
- Krämer, S. (2017). Gerhard Rühm or: On the Intrinsic Meaning of Media. Em *Gerhard Rühm* (pp. 33-39). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. 2018) Wien; Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag.
- Krauss, R. (1991). *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
- Kriebel, S. T. (2014). *Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Leibovici, F. (2014). *Henri Michaux: Voir (Une Enquête)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

- Lorenzini, N. (2015). Introduzione. Em N. Balestrini, *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)* (pp. 7-26). Roma: Derive Approdi.
- Maffei, G. (2009). *Munari's Books*. Mantova: Corraini Edizioni.
- Margem 2. (2011). (28). Funchal: Edição da Câmara Municipal do Funchal – Departamento de Cultura. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/margem2-homenagem-antonio-aragao-conteudos/>
- Marnoto, R. (2007). *Sete Ensaios Camonianos*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Obtido de <http://hdl.handle.net/10316/43337>
- Marques, A. (2019). Ana Hatherly: Programabilidade e Criação. *Revista Cátedra Cascais Interartes/Crossroad of the arts*(2), pp. 11-17. Obtido de https://cultura.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/revista_cci_numero2.pdf
- Martin, H. (1991). Poesia Trovata. Em E. Miccini, *Poesia Visiva 1962-1991* (pp. 118-124). Verona: Adriano Parise Editore.
- Menezes, P. (1987). *A Trajetória Visual da Poesia de Vanguarda Brasileira*. (Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).
- Menezes, P. (1988). Uma Abordagem Tipológica da Poesia Visual. Em *I Mostra Internacional de Poesia Visual em São Paulo* (pp. 7-20). Catálogo da Exposição (30 de Jun. a 14 de Ago.). São Paulo: Centro Cultural de São Paulo. Obtido de https://drive.google.com/file/d/1VAeR3ZQnKoKZ5c_gFGXo00vVD7PYxDvL/view
- Menezes, P. (1998). *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção* (2.ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2015). *O Olho e o Espírito* (9.ª ed.). Lisboa: Nova Vega.
- Milosz, O. V. (1958). *L'Amoureuse Initiation: Roman: (Extrait des Mémoires du chevalier Waldemar de L...)*. Paris: Éditions André Silvaire.
- Minciacchi, C. B. (2016). Istruzioni per l'Uso Pratico di Balestrini Artista Totale. Em N. Balestrini, *Le Avventure della Signorina Richmond e Blackout: Poesie Complete: Volume Secondo (1972-1989)* (pp. 419-438). Roma: Derive Approdi.
- Ministro, B. (2015a). «Electrografia 1» de António Aragão [Recensão crítica]. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-electrografia-1-de-antonio-aragao-recensao/>
- Ministro, B. (2015b). António Aragão: Bio-Bibliografia Ilustrada. *Cibertextualidades*(7), pp. 11-32. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4701>

- Ministro, B. (2015c). Um Buraco na Boca: Centralidade e Descentramento. *Cibertextualidades*(7), pp. 85-94. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4707>
- Ministro, B. (2015d). *Um Buraco na Boca: Edição Crítica do Romance Experimental de António Aragão*. (Trabalho de Projecto de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Obtido de <http://hdl.handle.net/10362/14562>
- Ministro, B. (2017). Expandindo (?) as Poéticas Experimentais (?): Isto é (Copy) Art? (M. Audí, G. Bordons, L. Costa, E. F. Ferrer, & M. Redondo-Arolas, Edits.) *De Poesia. Arxius, Poètiques i Recepcions*, pp. 353-362. Obtido de <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-expandindo-as-poeticas-experimentais-isto-e-copy-art/#more-506>
- Ministro, B. (2018). Invenção, Destruição: O Ininterrupto Gesto de Pensar o Mundo de Forma Arriscada. Em A. Aragão, *Electrografias* (pp. 7-23). [Porto]: Busílis.
- Ministro, B. (2019a). Mergulhar e Quase Desaparecer : António Aragão e a Poesia Experimental Portuguesa. *Revista Colóquio/Letras*(202), pp. 149-159.
- Ministro, B. (2019b). Poema-Ensaio com Variações de A a H e Algumas Rasuras, Negações e Silêncios pelo Meio. *Revista Cátedra Cascais Interartes/Crossroad of the arts*(2), pp. 19-31. Obtido de https://cultura.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/revista_cci_numero2.pdf
- Ministro, B. (2019c). Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede. *MATLIT: Materialidades da Literatura*, 7(1). doi:https://doi.org/10.14195/2182-8830_7-1_1
- Miodini, L. (2012). Lamberto Pignotti. Poesia Visiva, Tra Figura e Scrittura. Em *Lamberto Pignotti: Poesia Visiva Tra Figura e Scrittura* (pp. 9-18). Catálogo da Exposição (Parma: 20 de Jun. a 20 de Jul.). Milano, Parma: Skira, CSAC dell'Università di Parma.
- Mitchell, W. (1984). What Is an Image? *New Literary History*, 15(3), pp. 503-537. doi:10.2307/468718
- Mitchell, W. (2003). Word and Image. Em R. Nelson, & R. Schiff (Edits.), *Critical Terms for Art History* (pp. 51-61). Chicago: University of Chicago Press.
- Moeglin-Delcroix, A. (2012). *Esthétique du Livre d'Artiste 1960-1980: Une Introduction à l'Art Contemporain* (2.^a ed.). Paris: Le Mot et Le Reste, Bibliothèque Nationale de France.
- Molder, M. F. (2017). Ana Soberana ou LER NO AR. Em *Ana Hatherly: Território Anagramático* (pp. 67-78). Catálogo da Exposição (17 de Nov. 2017 a 13 de Jan. 2018). Lisboa: Fundação Carmona e Costa. Documenta.
- Monaghan, P. (2014). *Encyclopedia of Goddesses and Heroines*. Santa Barbara: New World Library. Obtido de <https://books.google.pt/books?id=Cj5OAwAAQBAJ&lpg=PP1&dq=Encyclopedia%20of>

%20Goddesses%20and%20Heroines&hl=pt-PT&pg=PR6#v=onepage&q=voluptia&f=false

Mougin, P. (2019). *Moderne/ Contemporain. Art et Littérature des Années 1960 à nos Jours*. Dijon: Les Presses du Réel.

OEI: *Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör.

Padín, C. (2019). *De la Représentation à l'Action*. Dijon: Les Presses do Réel.

Paixão, A. M. (2017). La Tessiture du Temps. La Musique des Textes de Ana Hatherly. (A. M. Paixão, & J. M. Esteves, Edits.) *Plural Pluriel. Revue des Cultures de Langue Portugaise*(16). Obtido de <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/81>

Paixão, A. M., & Esteves, J. M. (Edits.). (2017). *Plural Pluriel. Revue des Cultures de Langue Portugaise*. (16). Paris: Université Paris Nanterre. Obtido de <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/issue/view/12>

Peixinho, J. (1966). Música e Notação. Em A. Aragão, E. M. Castro, & H. Helder (Edits.), *Poesia Experimental: 2.º Caderno Antológico* (p. [separata]). [s. l.]: A. Aragão (Ed. do Autor).

Pepper, I. (1997). From the "Aesthetics of Indifference" to "Negative Aesthetics": John Cage and Germany 1958-1972. *October*, 82, pp. 30-47. doi:10.2307/778997

Pereiro, C. P. (2012). As Variações Camonianas na Escrita Experimental de Ana Hatherly. Das Neo-Glosas Verbo-Voco-Visuais de "Leonorana". Em M. C. Fraga, J. C. Martins, J. A. Silva, M. M. Silva, & M. Ferro (Edits.), *Camões e os Contemporâneos* (pp. 697-712). Braga: Centro Universitário de Estudos Camonianos (CIEC), Universidade dos Açores/DLLM, Universidade Católica Portuguesa/CEFH.

Pignotti, L. (2014). Un Percorso di Poesia Visiva fra Storia e Biografia. Em *Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale* (pp. 61-63). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 07 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira.

Pimenta, A. (1984). *Read and Mad*. Lisboa: & Etc.

Pimenta, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia.

Pimentel, D. (2011). A Curva, o Ecrã, a Arte da Carta. *Margem* 2(28), pp. 98-106. Obtido de https://www.po-ex.net/images/stories/antonioaragao/textos/margem2/diana-pimentel_margem2_28_pp98-106.pdf

Pinharanda, J. (2003). Imagem-Ação. Em A. Hatherly, *A Mão Inteligente* (pp. 11-17). Lisboa: Quimera Editores.

Plaza, J. (1982a). O Livro como Forma de Arte (I). *Arte em São Paulo*(6), pp. 19-34. Obtido de http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf

- Plaza, J. (1982b). O Livro como Forma de Arte (II). *Arte em São Paulo*, pp. 4-13. Obtido de http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artell.pdf
- Pohl, F. K. (2015). Notes on Pages. Em *Pages: Mirella Bentivoglio, Selected Works 1966-2012* (pp. 12-40). Catálogo da Exposição (20 de Jan. a 17 de Mai.). Claremont: Pomona College Museum of Art.
- Portela, M. (2009). Flash Script Poex: A Recodificação Digital do Poema Experimental. *Cibertextualidades*(3), pp. 43-57. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/1357>
- Portela, M. (2014). Uma Reinvenção Visual da Leitura: A Poesia Gráfica de Ana Hatherly. Em R. Torres (Ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias* (pp. 48-55). (Ebook). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4423>
- Portela, M. (2016a). A Reinvenção da Leitura: Ana Hatherly [Introdução da Edição Fac-Similada]. *Revista de Estudos Literários*, 2, pp. 441-469. doi:https://doi.org/10.14195/2183-847X_2_15
- Portela, M. (2016b). Topologia Digital da Página Impressa no "Arquivo Digital da PO.EX". *Revista Colóquio/Letras*(193), pp. 28-38.
- Portela, M. (2018). Escrever a Escrita: Entre Tecidos, Textos: Textos Entretrecidos. Em *Ana Hatherly: O Prodígio da Experiência: Obra do Arquivo Fernando Aguiar* (pp. 95-97). Catálogo da Exposição (Março a Setembro de 2018). Almada: Câmara Municipal.
- Preminger, A., & Brogan, T. V. (Edits.). (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.
- Preto, A. M. (2005). *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).
- Rancière, J. (2008). The Space of Words: From Mallarmé to Broodthaers. Em *Un Coup de Dés : Bild Gewordene Schrift. Ein ABC de Nachdenklichen Sprache = Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language* (pp. 201-212). Catálogo da Exposição (19 de Set. a 23 de Nov.). Wien, Köln: Generali Foundation, Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Reis, J. (2012). *Três Movimentos da Letra: O Desenho da Escrita em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Reis, P. (1990). *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Revista Colóquio/Letras*. (2016). (193). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (4.^a ed.). Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne: Sage Publications.

- Russo, V. (2008). *Suspeita do Averso: Barroco e Neobarroco na Poesia Contemporânea Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Sadie, S., & Tyrrel, J. (Edits.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). London, New York: Macmillan, Grove.
- Samson, J. (2001). Avant garde. Em S. Sadie, & J. Tyrrel (Edits.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 2, pp. 246-247). London, New York: Macmillan, Grove.
- Santa Clara, I. (2015). Da Transversalidade e da Transgressão da Autoria em António Aragão. *Cibertextualidades*(7), pp. 45-52. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4703>
- Santaella, L. (2012). *Leitura de Imagens*. São Paulo: Melhoramentos.
- Scherer, J. (1957). *Le "Livre" de Mallarmé : Premières Recherches sur des Documents Inédits*. Paris: Gallimard.
- Scherzinger, M. (2010). Enforced Deterritorialization, or the Trouble with Musical. Em B. Hulse, & N. Nesbitt (Edits.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music* (pp. 103-128). Farnham, Burlington: Ashgate.
- Schmidt, J. (2011). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70.
- Sena-Lino, P. (2017). Do Barroco como função em "Anagramático" de Ana Hatherly. (A. Paixão, & J. M. Esteves, Edits.) *Plural Pluriel. Revue des Cultures de Langue Portugaise*(16). Obtido de <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/77>
- Silva, R. B. (2005). O Signo da Invenção na Poesia Concreta e noutras Poéticas Experimentais: uma Análise da Poesia Brasileira e Portuguesa dos Anos 1950-2000. (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais).
- Silva, R. B. (2015). António Aragão, ou a Liberdade da Invenção. *Cibertextualidades*(7), pp. 33-44. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4702>
- Silveira, P. (2008). *A Página Violada: Da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista* (2.ª ed.). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Silvério, J. (2017a). Ana Hatherly : Une Géographie Anagrammatique – Dessins de la Collection d'Art Contemporain de la Fondation Luso-Américaine pour le Développement. *Plural Pluriel. Revue des Cultures de Langue Portugaise*(16). Obtido de <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/84>
- Silvério, J. (2017b). Escutar o Mundo É a Possibilidade de o Escrever Enquanto Acto e Desenho. Em *Ana Hatherly: Território Anagramático* (pp. 55-63). Catálogo da Exposição (17 de Nov. 2017 a 13 de Jan. 2018). Lisboa: Fundação Carmona e Costa. Documenta.
- Sousa, E. (1998). *Ser Moderno... em Portugal*. (I. Alves, Ed.) Lisboa: Assírio & Alvim.

- Starobinski, J. (1971). *Les Mots sous les Mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard.
- Taylor, B. (2014). *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Teixeira, C. (2009). *Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).
- Teixeira, C. (2016). Ana Hatherly e a Reinvenção do Oriente. *Revista Colóquio/Letras*(193), pp. 75-84.
- Tolomeo, M. G. (1996). Il Libro della Conoscenza. Em *Mirella Bentivoglio: Dalla Parola al Simbolo* (pp. 9-10). Catálogo da Exposição (10 a 28 de Out.). Roma: Edizione de Luca.
- Torres, R. (Ed.). (2014). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. (Ebook). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4423>
- Torres, R. (2014). Visualidade e Expressividade Material na Poesia Experimental Portuguesa. Em R. Torres (Ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias* (pp. 9-31). (Ebook). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. Obtido de <http://hdl.handle.net/10284/4423>
- Torres, R., & Portela, M. (2012). A Bibliography of Portuguese Experimental Poetry. *Journal of Artists' Books*(32), pp. 32-35.
- Vale, P. P. (2008). O Jogo ou a Arte do Suspenso. Em *Ana Hatherly: A Arte do Suspenso*. Catálogo de Exposição (Abr. a Jul. de 2008 em Lisboa e Mar. a Abr. de 2009 em Ponte de Sôr). Ponte de Sôr, Lisboa: Biblioteca Municipal de Ponte de Sôr, Galeria Ratton.
- Vidal, C. (2015). *Invisibilidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda Edições.
- Weibel, P. (2017). Gerhard Rühm: The Word Artist and Pioneer of Intermedia. Em *Gerhard Rühm* (pp. 59-61). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag.

IV. RECURSOS ELECTRÓNICOS

Ana Hatherly – Projecto “Mãos Oblíquas”:

<https://bairrodosmuseus.cascais.pt/list/catedra-inter-artes/ana-hatherly-0>

António Aragão. Website Oficial:

<http://www.aragao.org/>

Archivio di Nuova Scrittura – ANS:

<http://www.verbovisualevirtuale.org/index.jsp>

Archivio Maurizio Spatola:

<http://www.archiviomauriziospatola.com/>

Archivio Mirella Bentivoglio:

<https://mirellabentivoglio.it/>

Archivio Ugo Carrega:

<https://archiviougocarrega.it/>

Arquivo Digital da PO.EX. Poesia Experimental Portuguesa:

<https://po-ex.net/>

Arrigo Lora-Totino. The Word Shows Its Body – The Visual Element in Poetry:

<http://www.ulul-late.com/english/history/history.htm>

Artists' Books Online. An Online Repository of Facsimiles, Metadata, and Criticism:

<http://www.artistsbooksonline.org/index.html>

Augusto de Campos. Website Oficial:

<http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>

Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet – Sorbonne (Bibliothèque Numérique ALMé):

<http://bljd.sorbonne.fr/search/home>

Cantigas de Santa Maria:

<http://www.cantigasdesantamaria.com/>

Capti. Contemporary Art Archives. Periodicals, Texts, Illustrations:

<http://www.capti.it/static/progetto.php?lang=IT>

Casa das Rosas. Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura:

<https://www.casadasrosas.org.br/index.php>

Colecção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian:

<https://gulbenkian.pt/museu/>

Emilio Isgrò. Website Oficial:

<https://www.emilioisgro.info/en/>

Emmett Williams. Website Oficial:

<http://www.emmett-williams.com/start.html>

Fondazione Bonotto. Fluxus, Poesia Concreta, Visiva e Sonora:

<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/artist>

John Furnival. Website Oficial:

<https://www.johnfurnival.com/>

Julio Plaza (Textos Seleccionados):

http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/textos.htm

Monoskop. A Wiki for the Arts, Media and Humanities:

<https://monoskop.org/Monoskop>

Museu da Universidade de Aveiro:

<http://museu.ua.pt/index.php>

OXO (Brand of Food Products):

<https://www.oxo.co.uk/#>

<https://echostains.wordpress.com/tag/nostalgia/>

Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés* :

<http://couppedes.com/rubrique1.html>

Ubu Web. All Avantgarde. All the Time:

<http://www.ubu.com/>

Ulu-Late. Webmagazine di Poesia Visiva e Sonora:

<http://www.ululate.com/homeita.htm>

Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento. Università degli Studi Firenze:

<http://www.verbapicta.it/>

ANEXOS

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Ana Hatherly. Mapas da Imaginação e da Memória (1973). Capa e Contracapa.	vii
Figura 2. Ana Hatherly. Mapas da Imaginação e da Memória (1973). pp. 10-17.	viii
Figura 3. Ana Hatherly. Mapas da Imaginação e da Memória (1973). pp. 18-25.	ix
Figura 4. Ana Hatherly. Mapas da Imaginação e da Memória (1973). pp. 26-33.	x
Figura 5. Ana Hatherly. Mapas da Imaginação e da Memória (1973). pp. 34-41.	xi
Figura 6. Ana Hatherly. Mapas da Imaginação e da Memória (1973). pp. 42-49.	xii
Figura 7. Ana Hatherly. Mapas da Imaginação e da Memória (1973). pp. 90-97.	xiii
Figura 8. Ana Hatherly. Escrita Natural (1989). Capa e pp. 01-04.	xiv
Figura 9. Ana Hatherly. Escrita Natural (1989). pp. 05-10.	xv
Figura 10. Ana Hatherly. Escrita Natural (1989). pp. 11-16.	xvi
Figura 11. Ana Hatherly. Composição da série O Corpo como Suporte (1988). Colagem.	xvii
Figura 12. Ana Hatherly. Sem Título. Da série O Corpo como Suporte (1988). Colagem.	xviii
Figura 13. Ana Hatherly. Volúpsia (1994). Capa e Seleção.	xix
Figura 14. Ana Hatherly. Volúpsia (1994). Seleção.	xx
Figura 15. Ana Hatherly. "Carta Secreta II - Ah!". Em A Idade da Escrita (1998).	xxi
Figura 16. Ana Hatherly. Composições da série Paisagem Interior (1972).	xxii
Figura 17. Emmett Williams. 13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein (1965).	xxiii
Figura 18. Emmett Williams. 13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein (1965).	xxiv
Figura 19. Emmett Williams. 13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein (1965).	xxv
Figura 20. Emmett Williams. 13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein (1965).	xxvi
Figura 21. Emmett Williams. Letters to Ay-O (1976-77). Seleção.	xxvii
Figura 22. Emmett Williams. Graphic Portraits (1978).	xxviii
Figura 23. Emmett Williams. Eros (1979). Seleção.	xxix
Figura 24. Emmett Williams. Shakespeare's XXXth (1979).	xxx
Figura 25. Emmett Williams. Shakespeare's XXXth (1979).	xxxi
Figura 26. Emmett Williams. A-Journey (1979). Seleção.	xxxii
Figura 27. Emmett Williams. A-Journey (1979). Seleção.	xxxiii
Figura 28. Augusto de Campos. "Lygia Fingers" (1953).	xxxiv
Figura 29. Emmett Williams. Incidental Music for Yo-Yo-Ma (1979). Seleção.	xxxv
Figura 30. Gerhard Rühm. Single-Tone Piece (1983).	xxxvi
Figura 31. Gerhard Rühm. Memento (1986).	xxxvii
Figura 32. Gerhard Rühm. Melogram (1987).	xxxviii
Figura 33. Gerhard Rühm. Farewell! (1988).	xxxix
Figura 34. Gerhard Rühm. Theme and Variations (1990-1991).	xl
Figura 35. Gerhard Rühm. Note Pliers (2005).	xli
Figura 36. Gerhard Rühm. Country Music (2005).	xlii
Figura 37. Henri Michaux. Par la Voie des Rythmes (1974). Seleção.	xliii
Figura 38. Henri Michaux. Par la Voie des Rythmes (1974). Seleção.	xliv
Figura 39. António Aragão. Folhema 1 (1966).	xlvi
Figura 40. António Aragão. Folhema 1 (1966).	xlvi
Figura 41. António Aragão. Folhema 1 (1966).	xlvi
Figura 42. António Aragão. Folhema 1 (1966).	xlvi
Figura 43. António Aragão. Folhema 2 (1966).	xlvi
Figura 44. António Aragão. Folhema 2 (1966).	xlvi
Figura 45. António Aragão. Folhema 2 (1966).	xlvi
Figura 46. António Aragão. Folhema 2 (1966).	xlvi

Figura 47. António Aragão. "P(r)o(bl)emas Visíveis". Em Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas (1968). Selecção.	liii
Figura 48. António Aragão. "P(r)o(bl)emas Visíveis: história: vem". Em Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas (1968).	liv
Figura 49. António Aragão. "P(r)o(bl)emas Visíveis: história: vem". Em Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas (1968).	lv
Figura 50. António Aragão. "história: vem". Em Antologia da Poesia Concreta em Portugal (1973).	lvi
Figura 51. Stéphane Mallarmé. Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (1897).	lvii
Figura 52. Stéphane Mallarmé. Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (1897).	lviii
Figura 53. Stéphane Mallarmé. Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (1897).	lix
Figura 54. Marcel Broodthaers. Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (1969). Capa e Folha de Rosto.	lx
Figura 55. Marcel Broodthaers. Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (1969). Prefácio. .	lxi
Figura 56. Marcel Broodthaers. Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard (1969). Selecção.	lxii
Figura 57. Nanni Balestrini. "Non Serve". Em Come Si Agisce (1963). Cronogramma.	lxiii
Figura 58. Nanni Balestrini. "È Tutto Pronto". Em Come Si Agisce (1963). Cronogramma.	lxiii
Figura 59. Nanni Balestrini. "Contro il Pericolo". Em Come Si Agisce (1963). Cronogramma. ..	lxiv
Figura 60. Nanni Balestrini. "Contro il Pericolo". Colagem (1961). Cronogramma.	lxiv
Figura 61. Nanni Balestrini. "Un Grande Vuoto". Em Come Si Agisce (1963). Cronogramma....	lxv
Figura 62. Nanni Balestrini. "Per una Soluzione". Em Come Si Agisce (1963). Cronogramma. .	lxvi
Figura 63. Nanni Balestrini. "Per una Soluzione". Colagem (1961). Cronogramma.	lxvi
Figura 64. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: EVA". Colagem (1964).	lxvii
Figura 65. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: ESPRESSO". Colagem (1972).....	lxvii
Figura 66. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: VOGUE". Colagem (1974).	lxviii
Figura 67. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: HOJA DEL LUNES DE VALENCIA". Colagem (1988).	lxix
Figura 68. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: DAILY MIRROR". Colagem (1988).	lxx
Figura 69. Emilio Isgrò. Cancellatura (1964).	lxxi
Figura 70. Rui Torres, Jared Tarbel e Nuno Ferreira. Poemas Encontrados [Releitura] (2006).	lxxii
Figura 71. Nanni Balestrini. "Primavera Culturale". Em Non Capiterà Mai Più (1972).	lxxiii
Figura 72. Nanni Balestrini. "A Sangue Freddo". Em Non Capiterà Mai Più (1972).	lxxiv
Figura 73. Nanni Balestrini. "Ultimatum". Em Non Capiterà Mai Più (1972).	lxxv
Figura 74. Nanni Balestrini. "Buoni Auspici". Em Non Capiterà Mai Più (1972).	lxxvi
Figura 75. Nanni Balestrini. "Mai Più". Em Non Capiterà Mai Più (1972).	lxxvii
Figura 76. Diagrama do primeiro livro-poema de Ferreira Gullar.	lxxviii
Figura 77. Diagrama do segundo livro-poema de Ferreira Gullar.	lxxviii
Figura 78. Diagrama do terceiro livro-poema de Ferreira Gullar, intitulado Fruta.	lxxix
Figura 79. Lygia Clark. Bicho (1960-1963).	lxxx
Figura 80. Wladimir Dias-Pino. Variante de Solida (1962). Selecção.	lxxxi
Figura 81. Wladimir Dias-Pino. Variante de Solida (1962). Selecção.	lxxxii
Figura 82. Manipulação das páginas da variante de Solida (1962). Selecção.....	lxxxiii
Figura 83. Wladimir Dias-Pino. A Ave (1956). Selecção.	lxxxiv
Figura 84. Wladimir Dias-Pino. A Ave (1956). Selecção.	lxxxv
Figura 85. Bruno Munari. Un Unreadable Quadrat-Print (1953).	lxxxvi
Figura 86. Maurizio Nannucci. "Nero" (1964). Em An Anthology of Concrete Poetry (1967). Dattilogramma.	lxxxvii

Figura 87. Maurizio Nannucci. "Blu". Em Poemi Cromatici (1972). Dattilogramma.....	lxxxviii
Figura 88. Maurizio Nannucci. "Rosso". Em Poemi Cromatici (1972). Dattilogramma.	lxxxix
Figura 89. Neide de Sá. Momento (1967).	xc
Figura 90. Moacy Cirne. Poema para Ser Rasgado (1973?).	xc i
Figura 91. Lucia Marcucci. Nuovo Successo (1965).	xc ii
Figura 92. Michele Perfetti. "Telegrammi" (1968-1969). Em Lotta Poetica (1972).....	xc iii
Figura 93. John Heartfield. "Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen!" ["Quem lê jornais burgueses torna-se cego e surdo; fora às ligaduras estupidificantes!"] (1930).	xc iv
Figura 94. John Heartfield. Sobrecapa de Braunbuch (1933).	xc v
Figura 95. John Heartfield. "Hurrah, die Butter ist alle!" ["Urta, a manteiga acabou!"] (1935).	xc vi
Figura 96. Eugenio Miccini. Il Volto (1965).	xc vii
Figura 97. Lamberto Pignotti. Siete Ancora in Tempo (1964).	xc viii
Figura 98. Luciano Ori. Estate in Città (1966).	xc ix
Figura 99. Luciano Ori. Tutto il Meglio (1966).	c
Figura 100. Ketty La Rocca. Top Secret (1965).....	c i
Figura 101. Jiří Kolář. [Sem Título]. (1963). Cuborollage.	c ii
Figura 102. Jiří Kolář. [Homenagem à Maja Desnuda (Goya)] (1963). Cuborollage.	c ii
Figura 103. Jiří Kolář. [Sem Título]. (1961). Rollage.	c iii
Figura 104. Jiří Kolář. [O Sorriso de Leda]. (1961). Rollage.	c iii
Figura 105. Adriano Spatola. Zeroglifico (1966). Seleção.	c iv
Figura 106. Adriano Spatola. Zeroglifico (1966). Seleção.	c v
Figura 107. Emmett Williams. Impressions of Japan (1980). Seleção.....	c vi
Figura 108. Emmett Williams. Berlin, Berlin (1980-1981).Seleção.	c vii
Figura 109. Lamberto Pignotti. Visibile Invisibile (1979).	c viii
Figura 110. Lamberto Pignotti. Visibile Invisibile (1979).	c ix
Figura 111. Lamberto Pignotti. Visibile Invisibile (1982).	c x
Figura 112. Augusto de Campos. Olho por Olho/ Eye for Eye (1964). Popcreto.	c xi
Figura 113. Augusto de Campos. O Anti-Ruído (1964). Popcreto.....	c xii
Figura 114. Augusto de Campos. Psiu! (1965). Popcreto.	c xiii
Figura 115. Wladimir Dias-Pino. Colagem. Revista Ponto 1 (1967).	c xiv
Figura 116. Revista Ponto 1 (1967). Colagens.	c xv
Figura 117. Revista Ponto 2 (1968). Capa.	c xvi
Figura 118. Ana Hatherly. Revolução (1975). Fotogramas do filme.	c xvii
Figura 119. Ana Hatherly. Descolagens da Cidade/ As Ruas de Lisboa (1977). Seleção.	c xviii
Figura 120. Ana Hatherly. Descolagens da Cidade/ As Ruas de Lisboa (1977). Seleção.	c xix
Figura 121. Ana Hatherly. Descolagens da Cidade/ As Ruas de Lisboa (1977). Seleção.	c xx
Figura 122. Anna Oberto. Anautopia per la Città Ideale (1973).	c xxi
Figura 123. Martino Oberto. Anagrafica (1974).	c xxi
Figura 124. Martino Oberto. Anagrafia (Anos Sessenta).	c xxii
Figura 125. Ana Hatherly. Le Pli (1990).....	c xxiii
Figura 126. Ugo Carrega. Pensiero (1971).	c xxiv
Figura 127. Ugo Carrega. Senza Titolo (1976).....	c xxv
Figura 128. Jiří Kolář. [Sem Título]. (1965). Froissage.....	c xxvi
Figura 129. Jiří Kolář. Hnev Zeme V Turecku [A Cólera da Terra Turca]. (1970). Chiasmage.	c xxvii
Figura 130. Jiří Kolář. [Sapato]. (1986). Chiasmage.	c xxviii
Figura 131. Melo e Castro. Esqueleto poema (1965).	c xxix

Figura 132. Melo e Castro. Fimdesemanopoema (1965).....	CXXX
Figura 133. Ana Hatherly. Oxo (1970).....	CXXXI
Figura 134. Ana Hatherly. Sem Título (1973).....	CXXXII
Figura 135. Ana Hatherly. XOO-OXO-OX (1977).	CXXXIII
Figura 136. Ana Hatherly. Sem Título (2012).....	CXXXIV
Figura 137. Ana Hatherly. Sem Título (2012).....	CXXXV
Figura 138. Oxo Cubes. Caixa metálica e cubo de tempero culinário.	CXXXVI
Figura 139. Ronald Johnson. Io and the Ox-Eye Daisy (1965).....	CXXXVII
Figura 140. Ronald Johnson. Io and the Ox-Eye Daisy (1965).....	CXXXVIII
Figura 141. Ronald Johnson. Io and the Ox-Eye Daisy (1965).....	CXXXIX
Figura 142. Ronald Johnson. Io and the Ox-Eye Daisy (1965).....	CXL
Figura 143. Ronald Johnson. Io and the Ox-Eye Daisy (1965).....	CXLI
Figura 144. John Furnival. 3D Noughts and Crosses Drawing (1963).	CXLII
Figura 145. António Aragão. Ovo/Povo (1977).....	CXLIII
Figura 146. Salette Tavares. O Menino Ivo (1963).....	CXLIV
Figura 147. Marcelino Vespeira. O Menino Imperativo (1952).	CXLV
Figura 148. Marcelino Vespeira. Não Faça o Jogo da Reacção: Vota pela Revolução (1975).	CXLVI
Figura 149. Marcelino Vespeira. Poder Popular: Unidade Revolucionária (1975).	CXLVII
Figura 150. Símiás de Rodes. "O Ovo" (c. 300 a. C.).	CXLVIII
Figura 151. Augusto de Campos. "Ovonovelo" (1956).	CXLIX
Figura 152. José Lino Grünewald. "Forma" (1959).	CL
Figura 153. José Luiz Serafini. "O Ôvo" (1967).....	CLI
Figura 154. Abílio-José Santos. "A V E V O O V O". Em Lidança (1968).	CLII
Figura 155. Silvestre Pestana. Povo Novo (1974).	CLIII
Figura 156. Silvestre Pestana. Vídeo-poema Vida Ovo (1975).	CLIV
Figura 157. Silvestre Pestana. Ser Ver (1979).	CLV
Figura 158. Silvestre Pestana. Vídeo-poema Óvulo da série "Mater Pater" (1977-79).	CLVI
Figura 159. Silvestre Pestana. Povo Novo (1974).	CLVII
Figura 160. Silvestre Pestana. Colagem de Pautas (1975).	CLVIII
Figura 161. Silvestre Pestana. Colagem de Pautas (1975).	CLIX
Figura 162. Silvestre Pestana. Colagem de Pauta II (1977).....	CLX
Figura 163. Silvestre Pestana. Tecnolabirinto (1979).	CLXI
Figura 164. Silvestre Pestana. Computer Poem para ZX81 dedicado a Melo e Castro (1981).	CLXII
Figura 165. Silvestre Pestana. Computer Poem para Spectrum dedicado a Julien Beck (1983).	CLXIII
Figura 166. Melo e Castro. Fotogramas de Roda Lume (1968).	CLXIII
Figura 167. Melo e Castro. "Hipnotismo" (1962).....	CLXIV
Figura 168. Melo e Castro. "Círculo Aberto" (1962).	CLXV
Figura 169. Melo e Castro. "Tontura" (1962).....	CLXV
Figura 170. Melo e Castro. Caligrafias (1961-1972).....	CLXVI
Figura 171. Melo e Castro. Sintagramas (1961-1972).	CLXVII
Figura 172. Melo e Castro. Fotogramas de Círculos (1967).....	CLXVIII
Figura 173. Melo e Castro. "Quasinfinito Poema" (1964).	CLXIX
Figura 174. Melo e Castro. Fotogramas de "Rede Teia Labirinto" da série Signagens (1985- 1989).	CLXX
Figura 175. Melo e Castro. Fotogramas de "Poética dos Meios" da série Signagens (1985-1989).	CLXXI
Figura 176. Melo e Castro. "Ovocubo". Em Algoritmos (1998). Infopoema.	CLXXII

Figura 177. Mirella Bentivoglio. Ab ovo, ab Eva, Ave Eva, ea (1979-1986).	clxxiii
Figura 178. Mirella Bentivoglio. Gabbia (HO) (1966-1969).....	clxxiv
Figura 179. Mirella Bentivoglio. L'Ovo di Gubbio (1976).	clxxv
Figura 180. Mirella Bentivoglio. Io (Anos 70).....	clxxvi
Figura 181. Mirella Bentivoglio. Io (1979).....	clxxvi
Figura 182. Mirella Bentivoglio. Il Seme del Libro (1982).....	clxxvii
Figura 183. Mirella Bentivoglio. Il Seme di O (1983).	clxxviii
Figura 184. Mirella Bentivoglio. Simbolo Totale (1984).	clxxix
Figura 185. Mirella Bentivoglio. Hyper Ovum (1986-1987).	clxxx
Figura 186. Salette Tavares. Senhora do Ó (1959-1963).	clxxxi
Figura 187. Marcel Broodthaers. La Grand-Mère (1964).....	clxxxii
Figura 188. Marcel Broodthaers. Papa (1963-1966).....	clxxxiii
Figura 189. Marcel Broodthaers. Armoire Blanche et Table Blanche (1965).	clxxxiv
Figura 190. Marcel Broodthaers. Maria (1966).	clxxxv
Figura 191. Marcel Broodthaers. Le Problème Noire en Belgique (1963-1964).....	clxxxvi
Figura 192. Marcel Broodthaers. La Valise Belge (1964).	clxxxvii
Figura 193. Marcel Broodthaers. Untitled (Tryptych) (1965-1966).	clxxxviii
Figura 194. Marcel Broodthaers. L'Erreur (1966).	clxxxix
Figura 195. Marcel Broodthaers. Catálogo da Exposição Moules Oeufs Frites Pots Charbon (1966). Selecção.	cxc

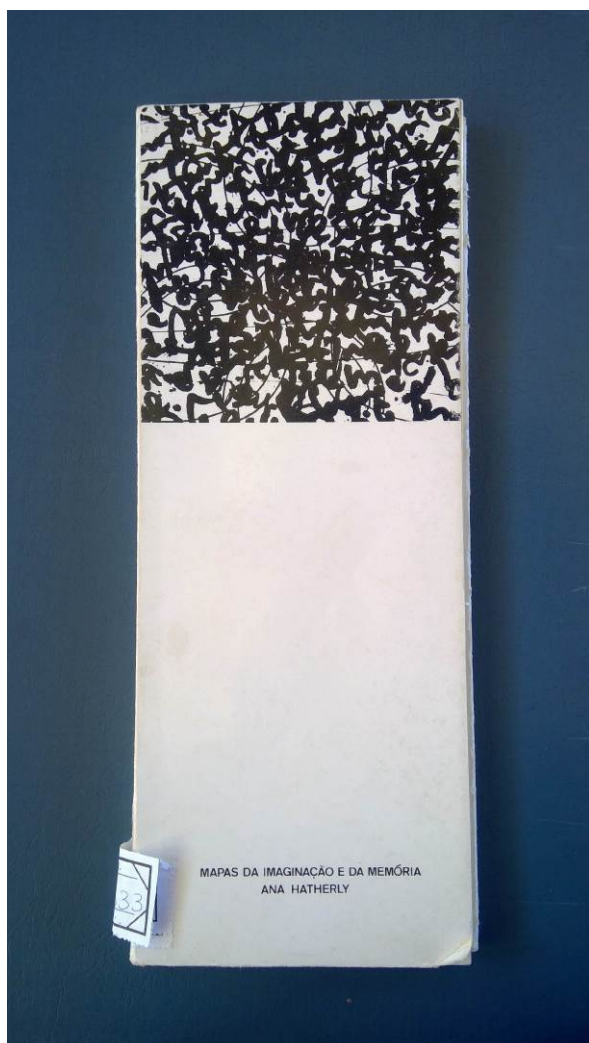


Figura 1. Ana Hatherly. *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). Capa e Contracapa.

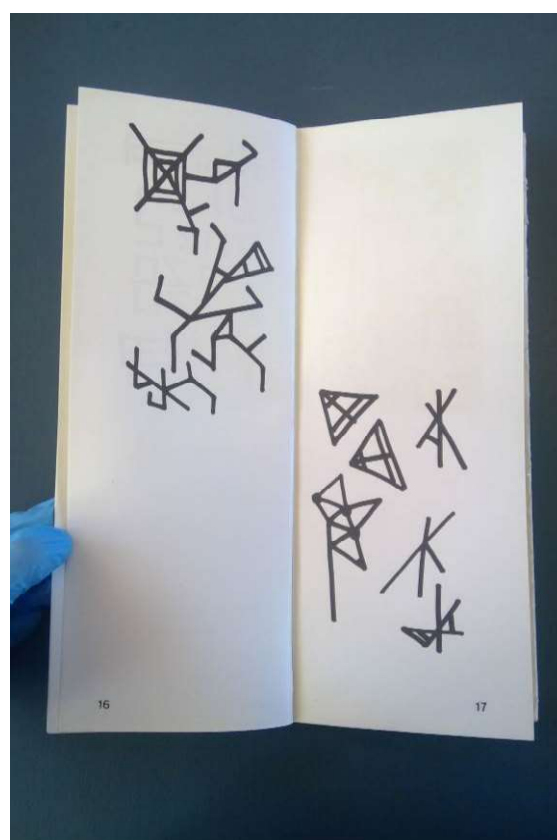
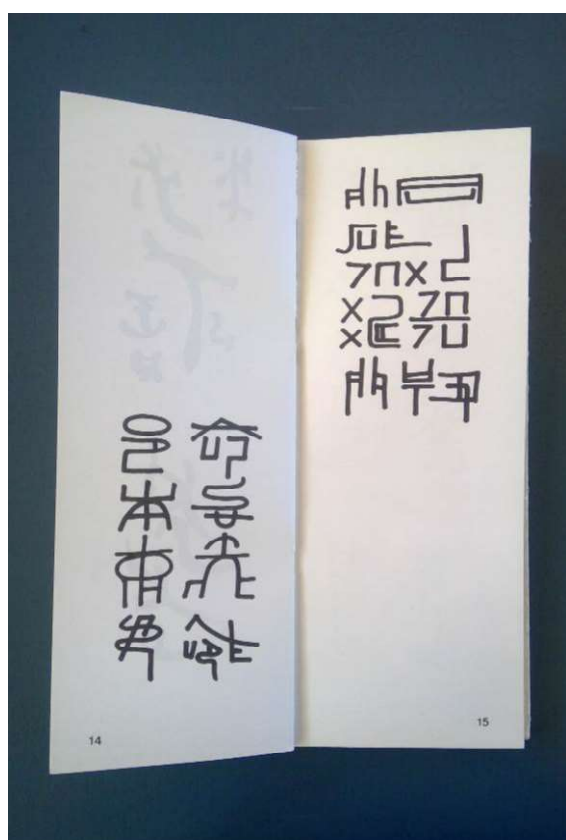
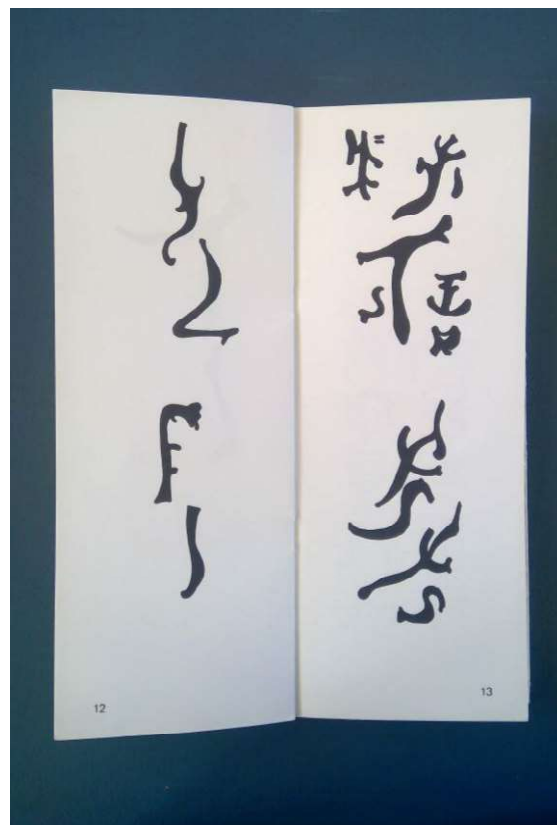


Figura 2. Ana Hatherly. *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). pp. 10-17.

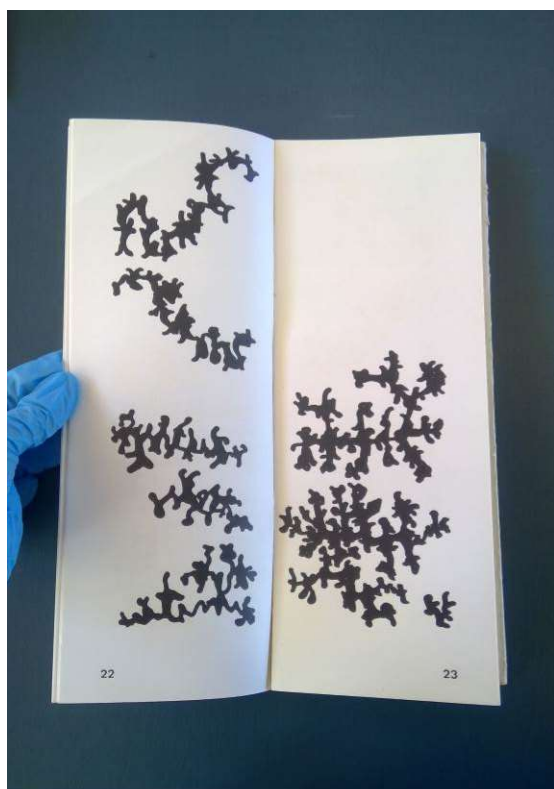
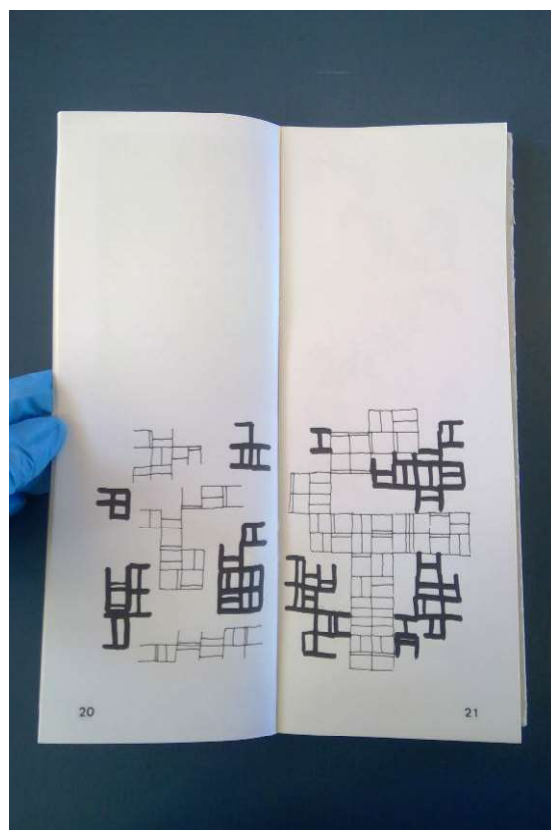


Figura 3. Ana Hatherly. *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). pp. 18-25.

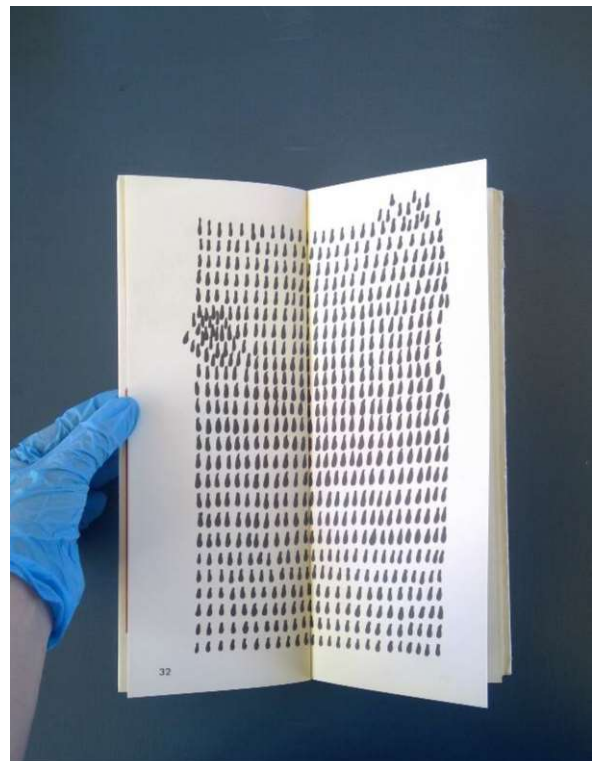
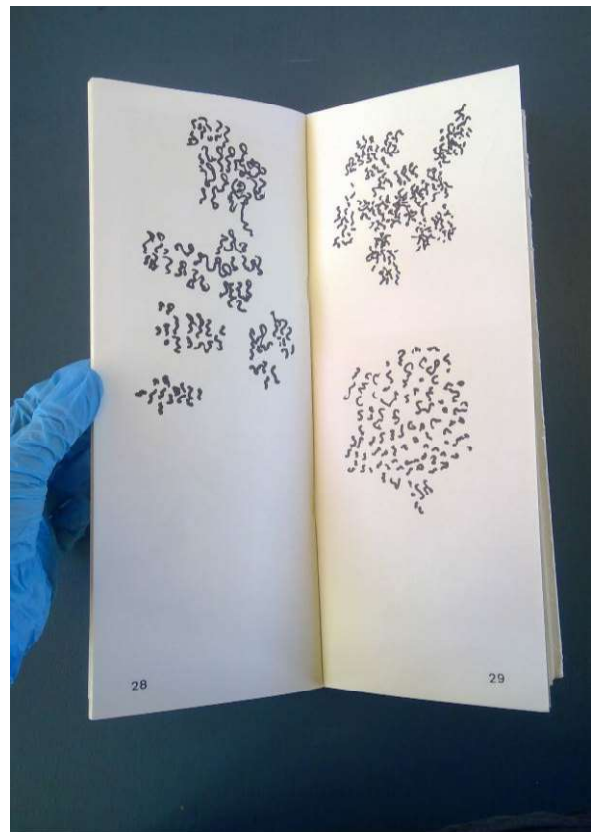


Figura 4. Ana Hatherly. *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). pp. 26-33.

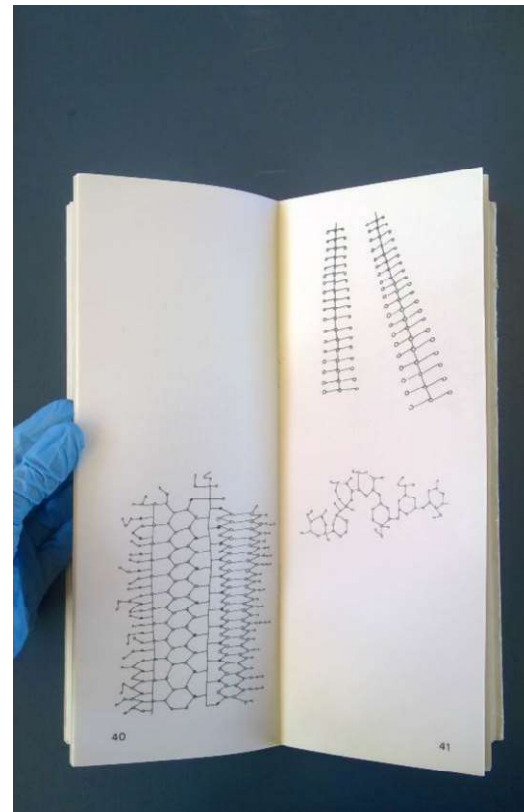
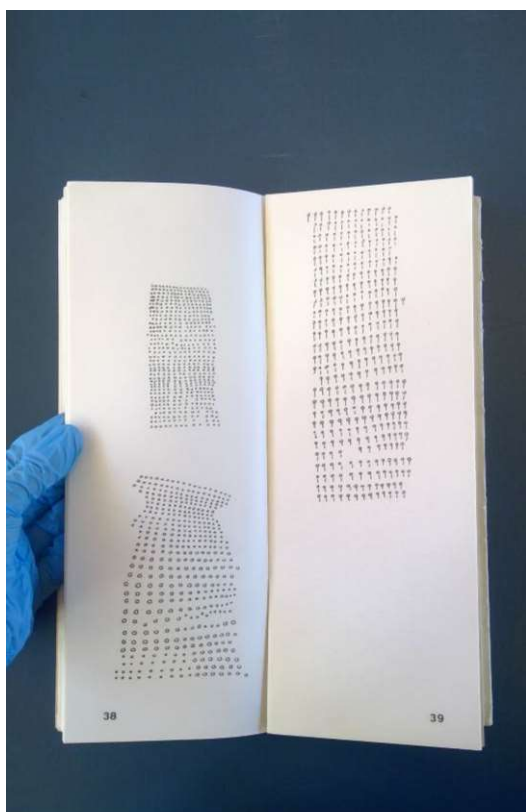
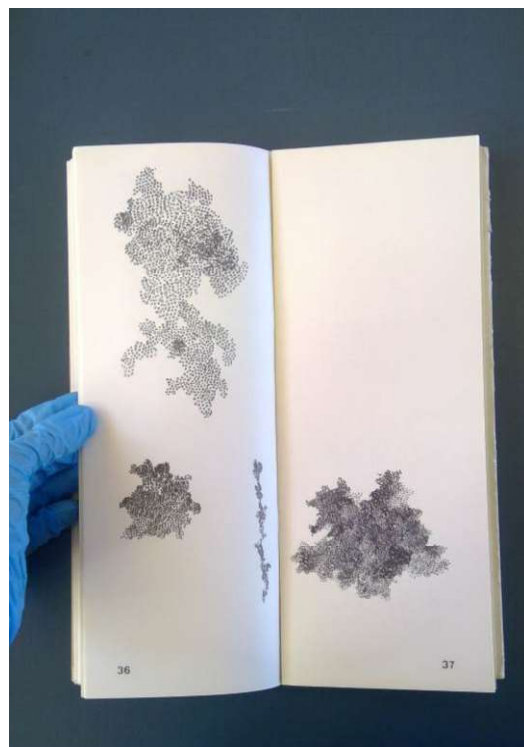


Figura 5. Ana Hatherly. *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). pp. 34-41.

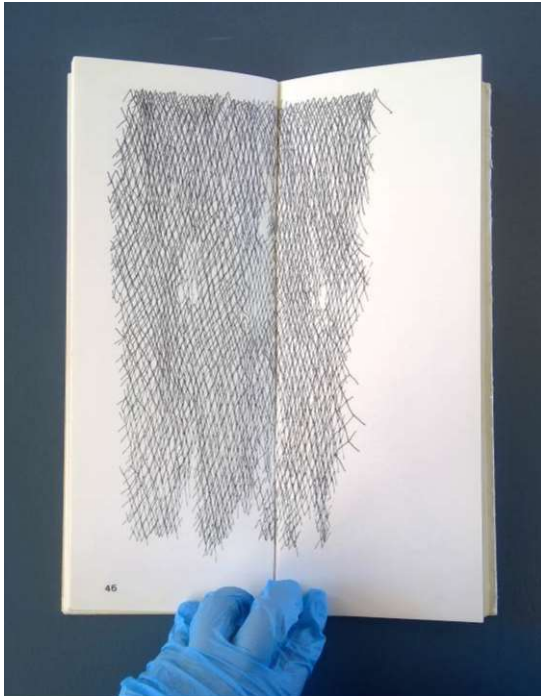
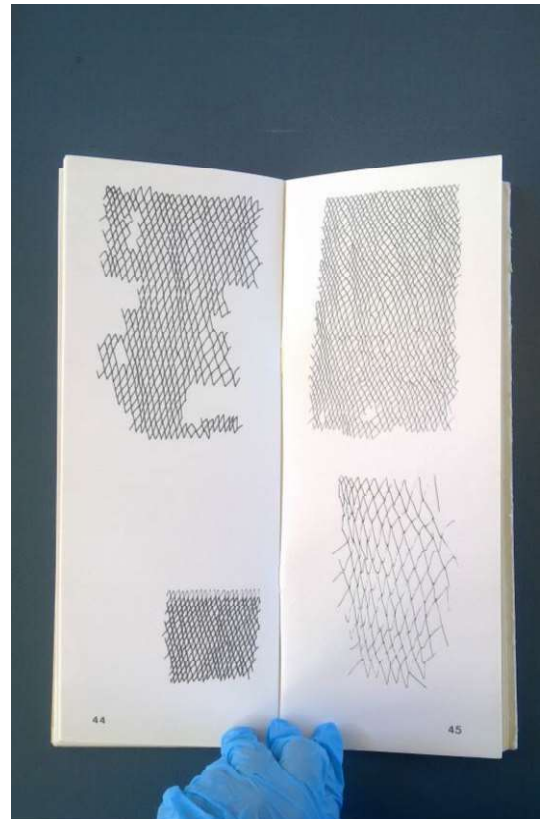


Figura 6. Ana Hatherly. *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). pp. 42-49.

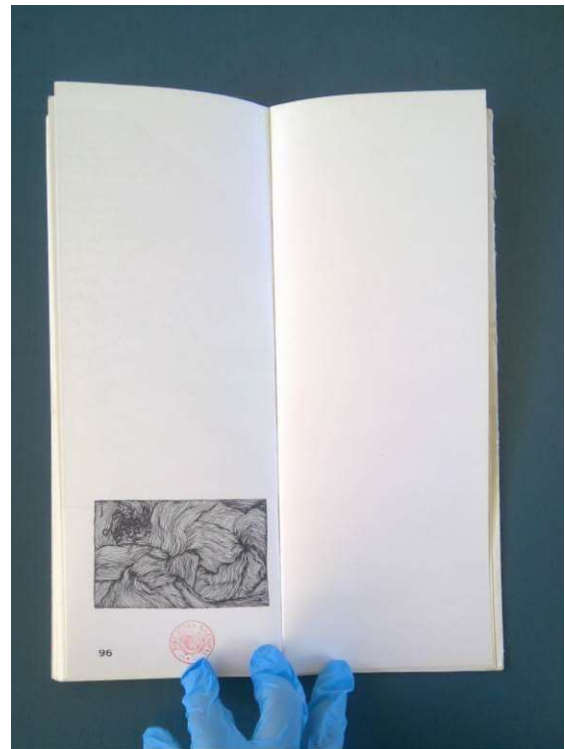
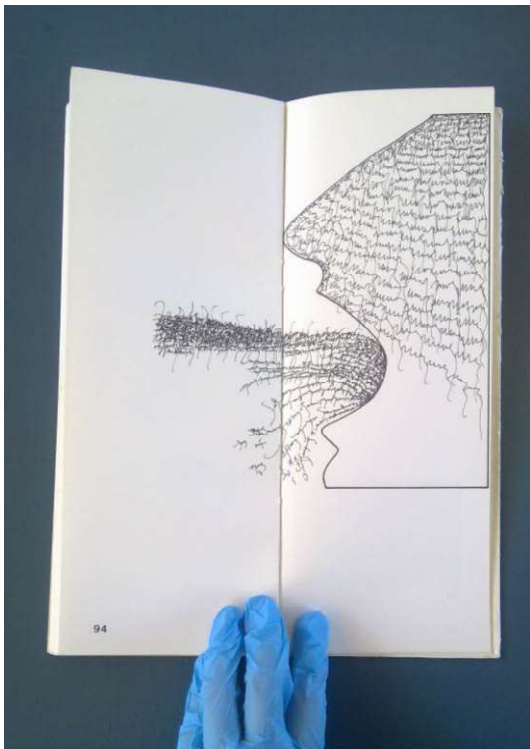
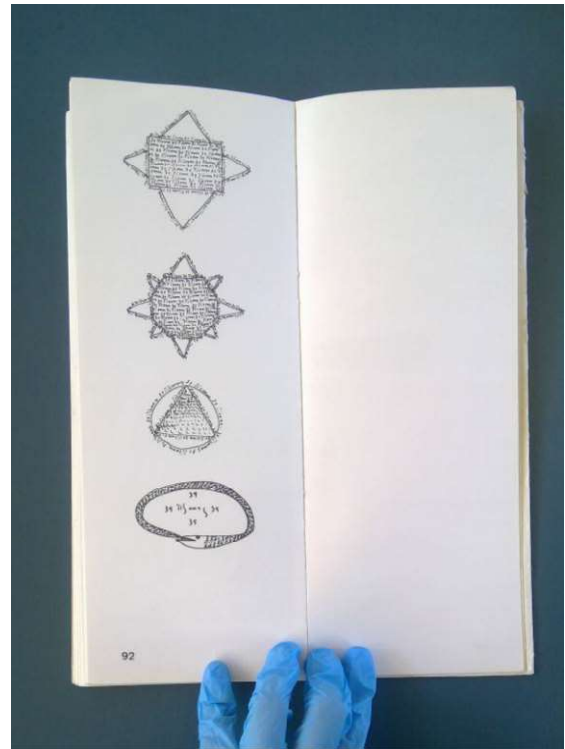
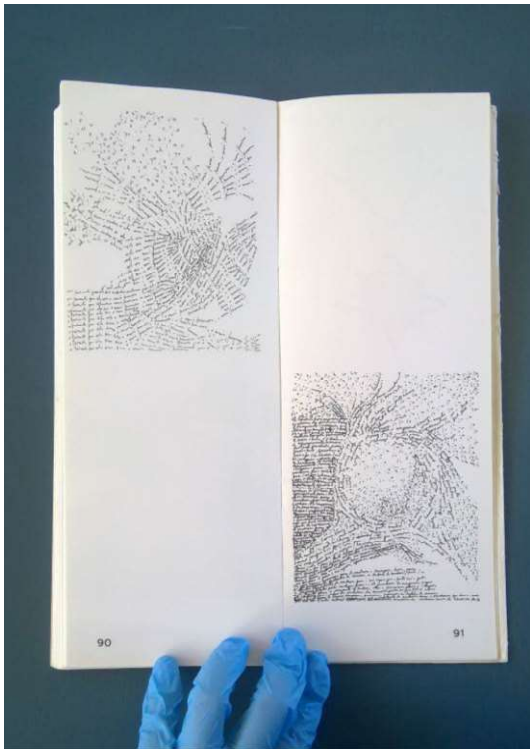


Figura 7. Ana Hatherly. *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). pp. 90-97.

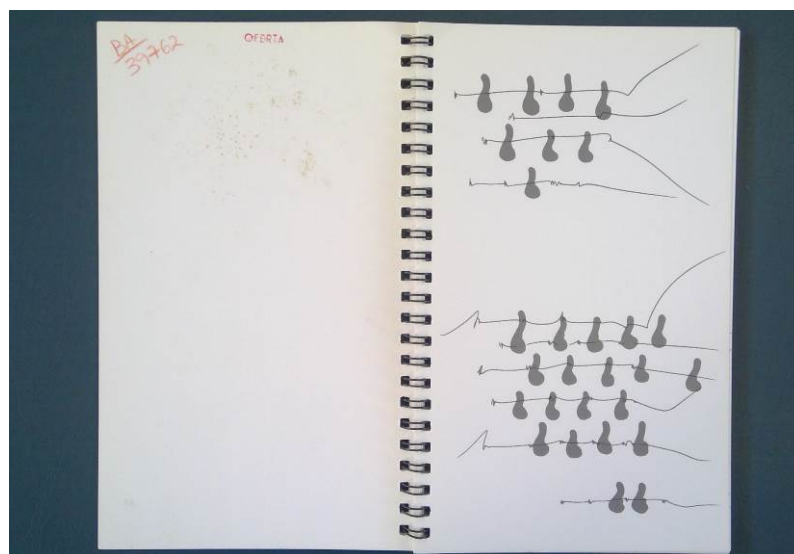
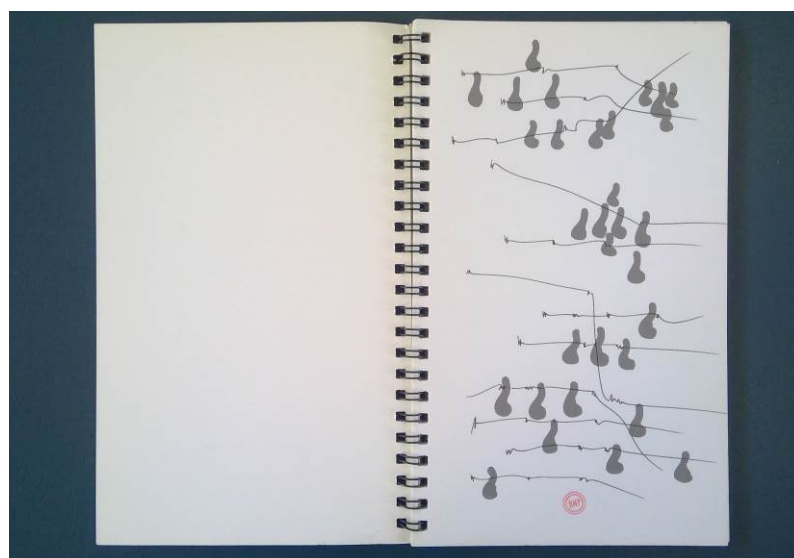
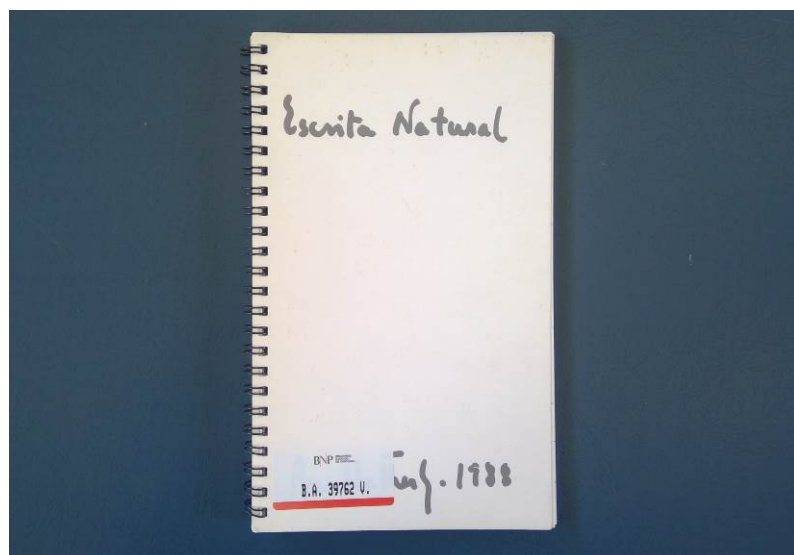


Figura 8. Ana Hatherly. *Escrita Natural* (1989). Capa e pp. 01-04.

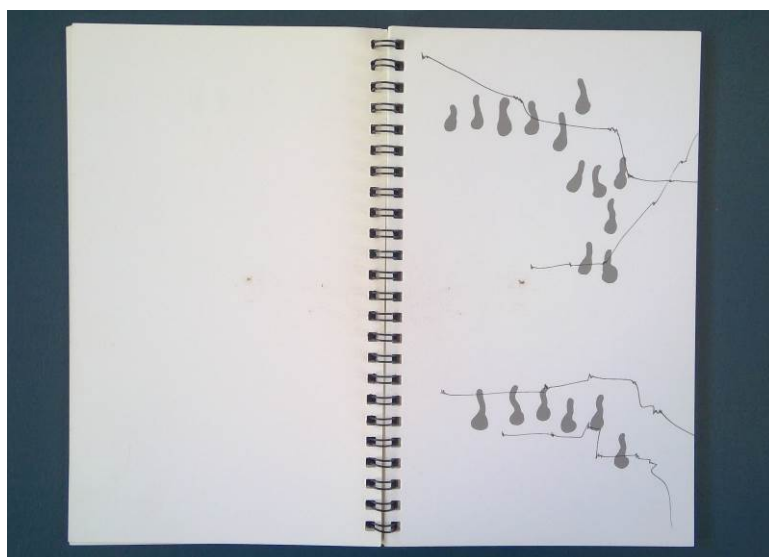
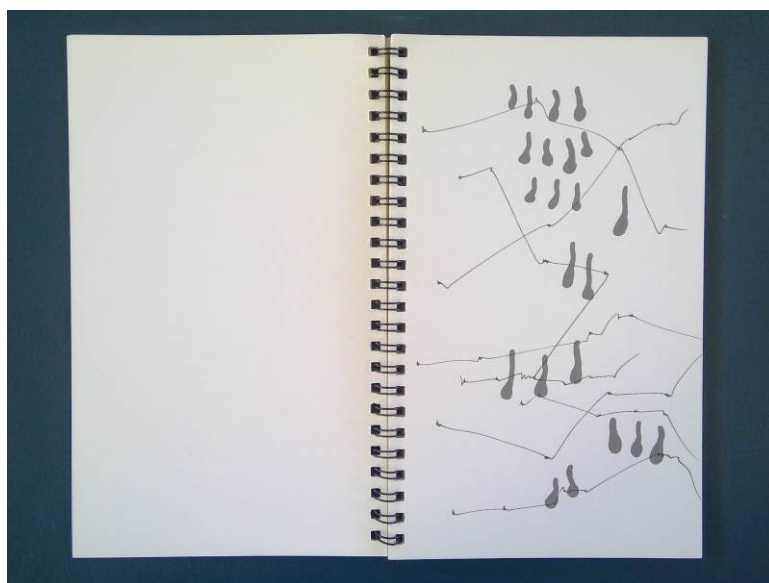


Figura 9. Ana Hatherly. *Escrita Natural* (1989). pp. 05-10.

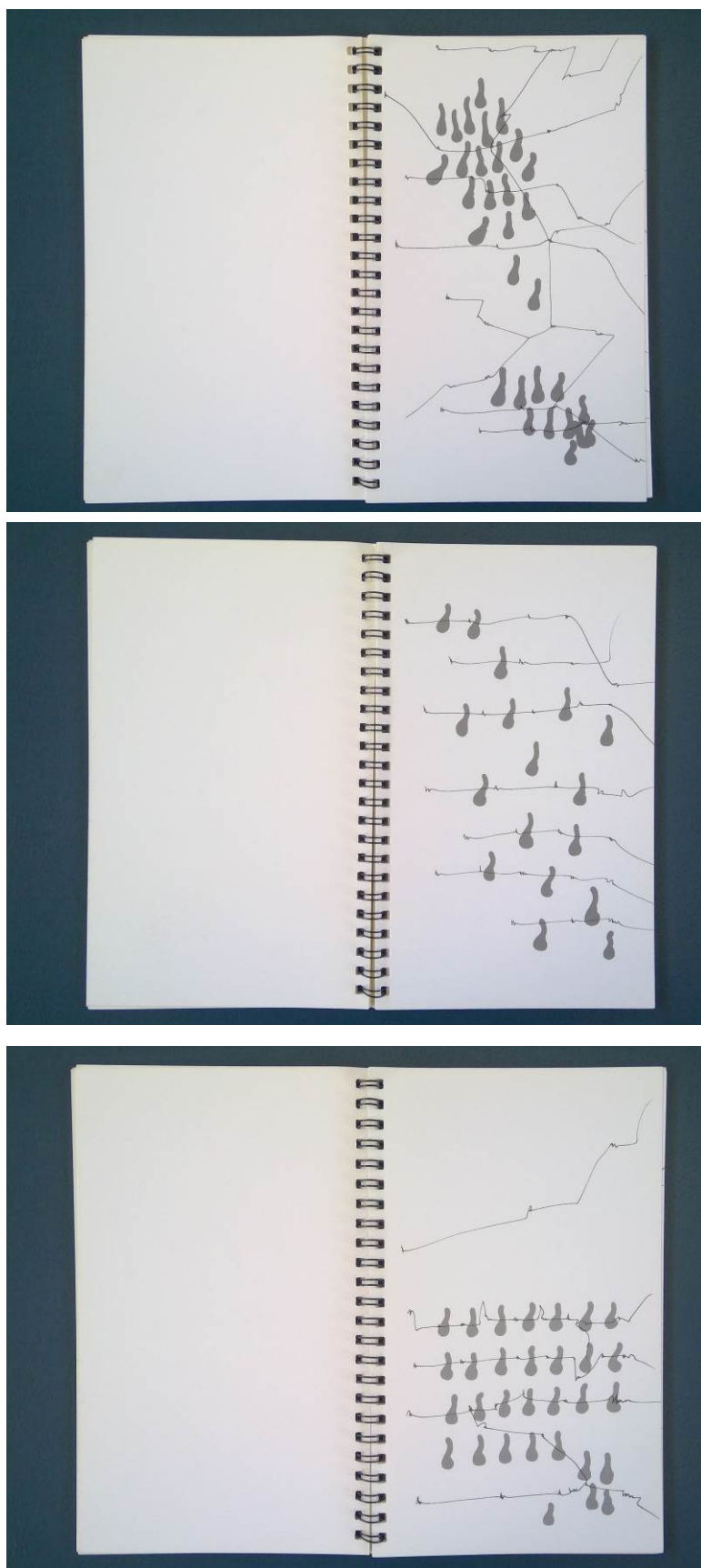


Figura 10. Ana Hatherly. *Escrita Natural* (1989). pp. 11-16.

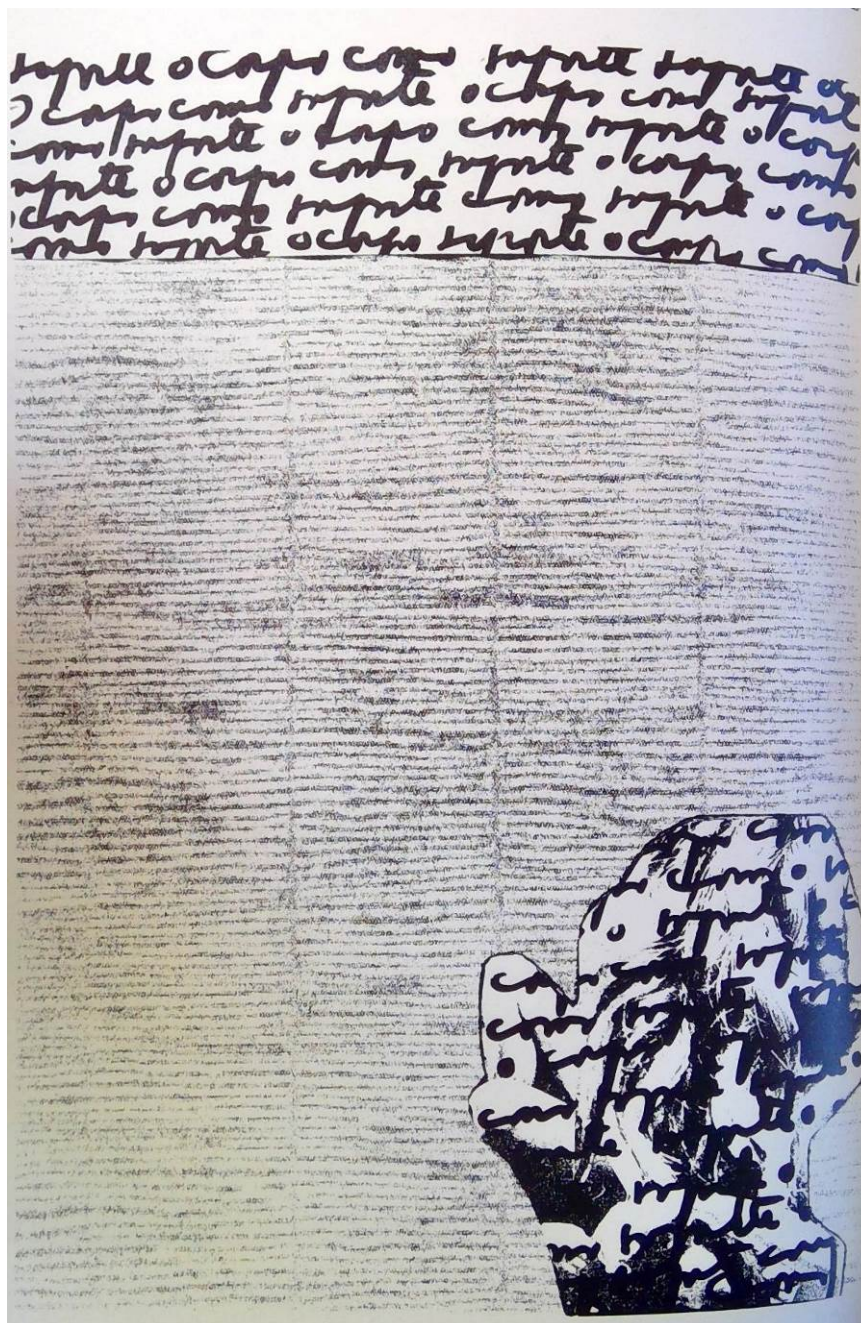


Figura 11. Ana Hatherly. Composição da série *O Corpo como Suporte* (1988). Colagem.

Fonte: 2.º Encontro Nacional de Intervenção e Performance. (1988). Catálogo da Exposição (08 de Jul. a 07 de Ago. 1988). Amadora: Associação Poesia Viva, D. L. 1990 (p. 56).

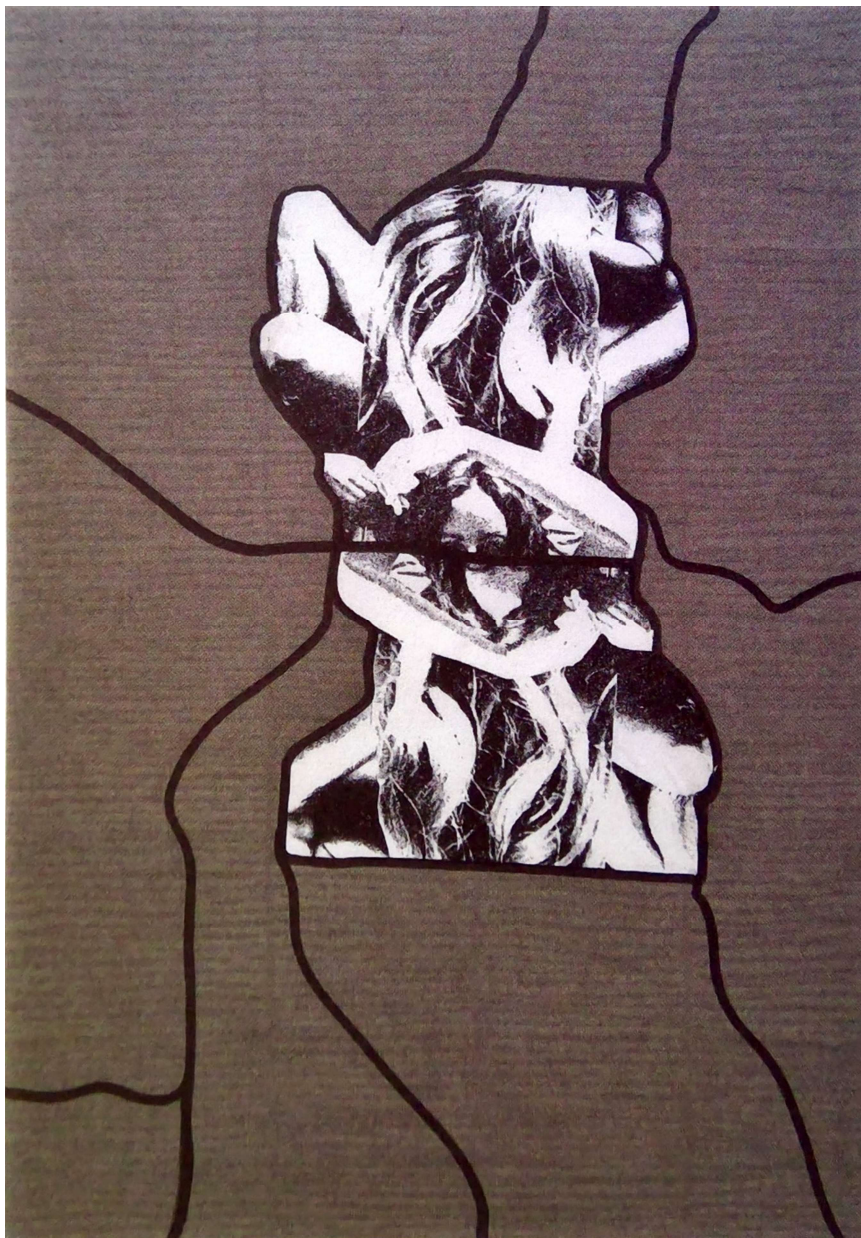


Figura 12. Ana Hatherly. *Sem Título*. Da série *O Corpo como Suporte* (1988). Colagem.

Fonte: *Ana Hatherly : O Prodígio da Experiência : Obra do Arquivo Fernando Aguiar*. (2018). Catálogo da Exposição (Mar. a Set.). Almada: Câmara Municipal (p. 58).

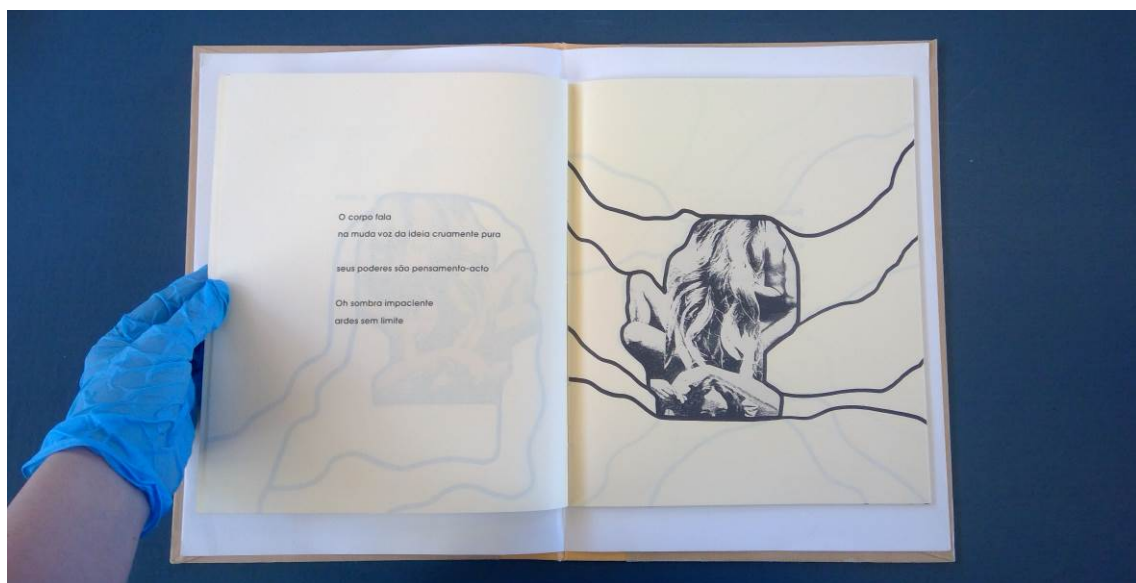
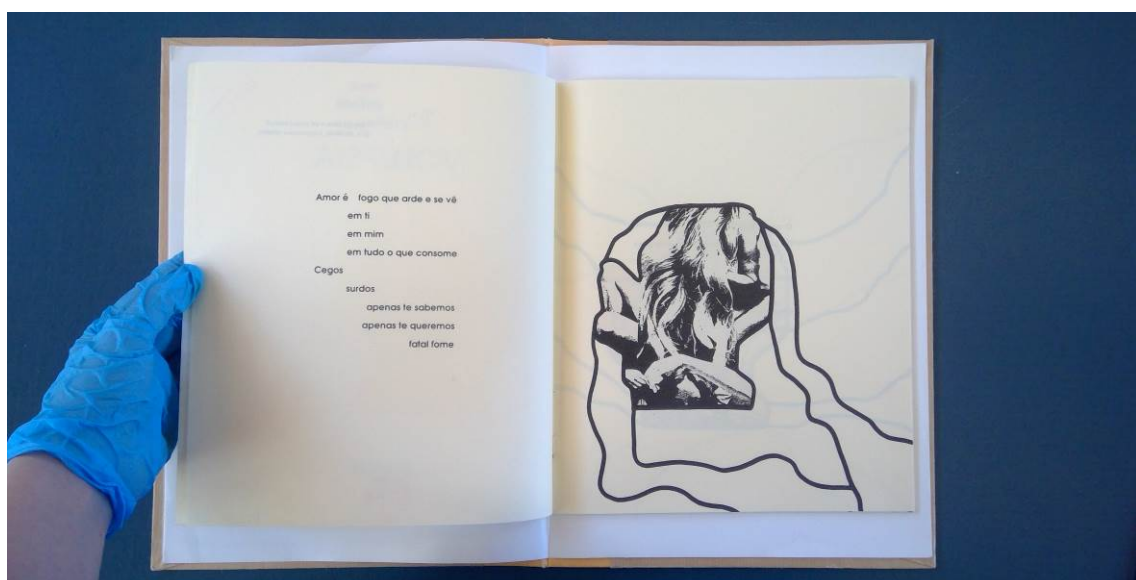
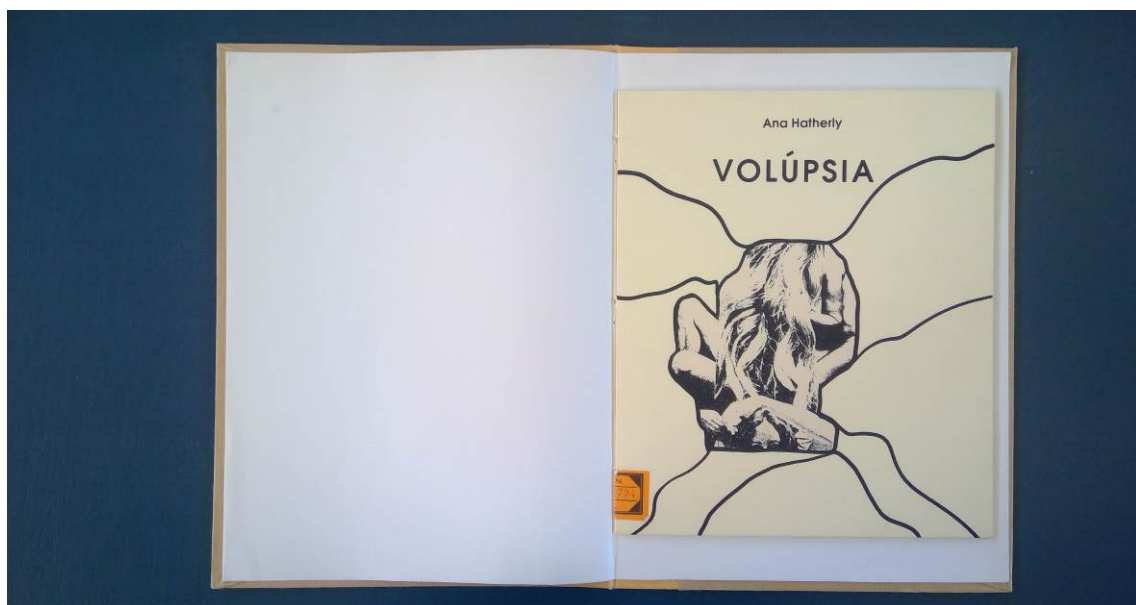


Figura 13. Ana Hatherly. *Volúpsia* (1994). Capa e Selecção.

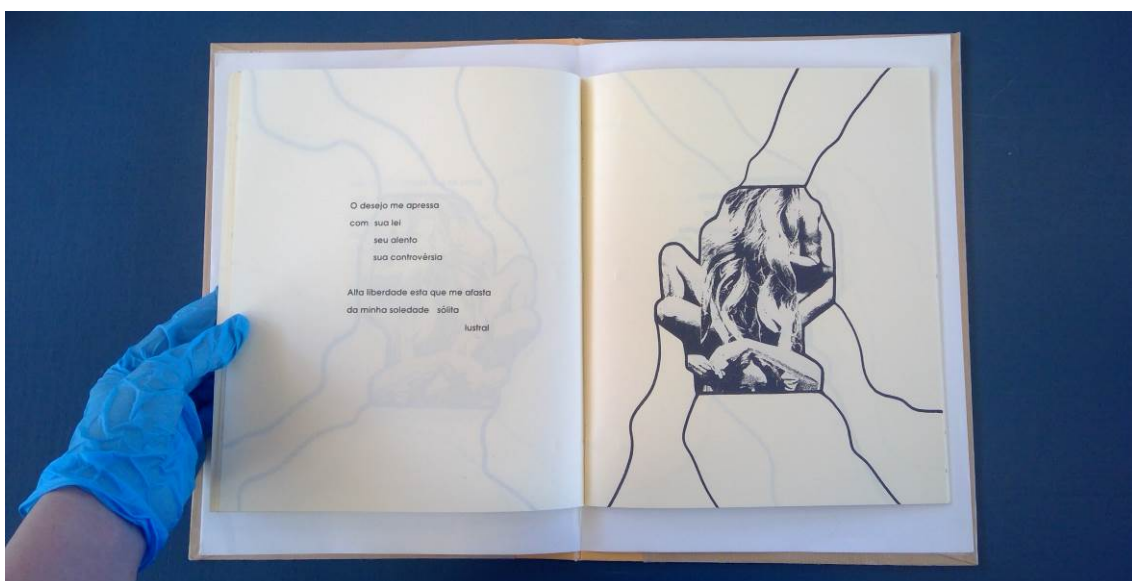
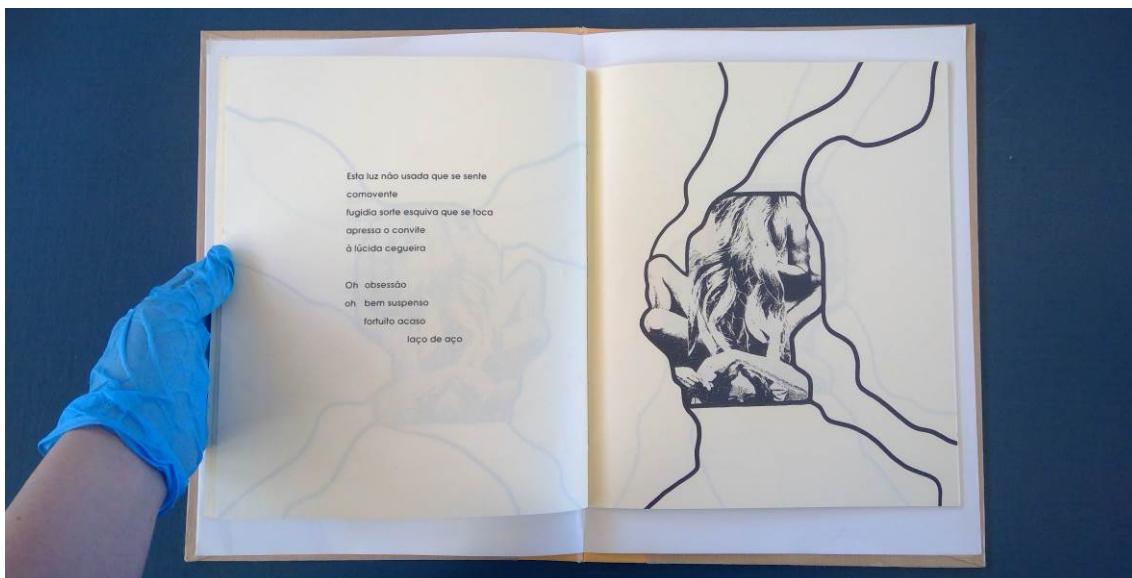
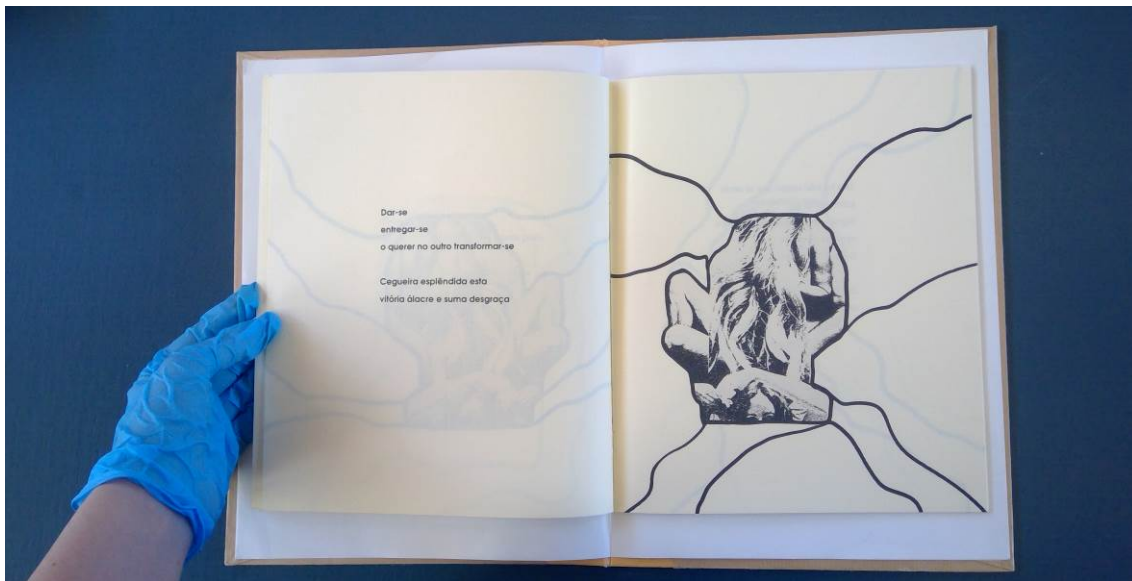


Figura 14. Ana Hatherly. *Volúpsia* (1994). Selecção.

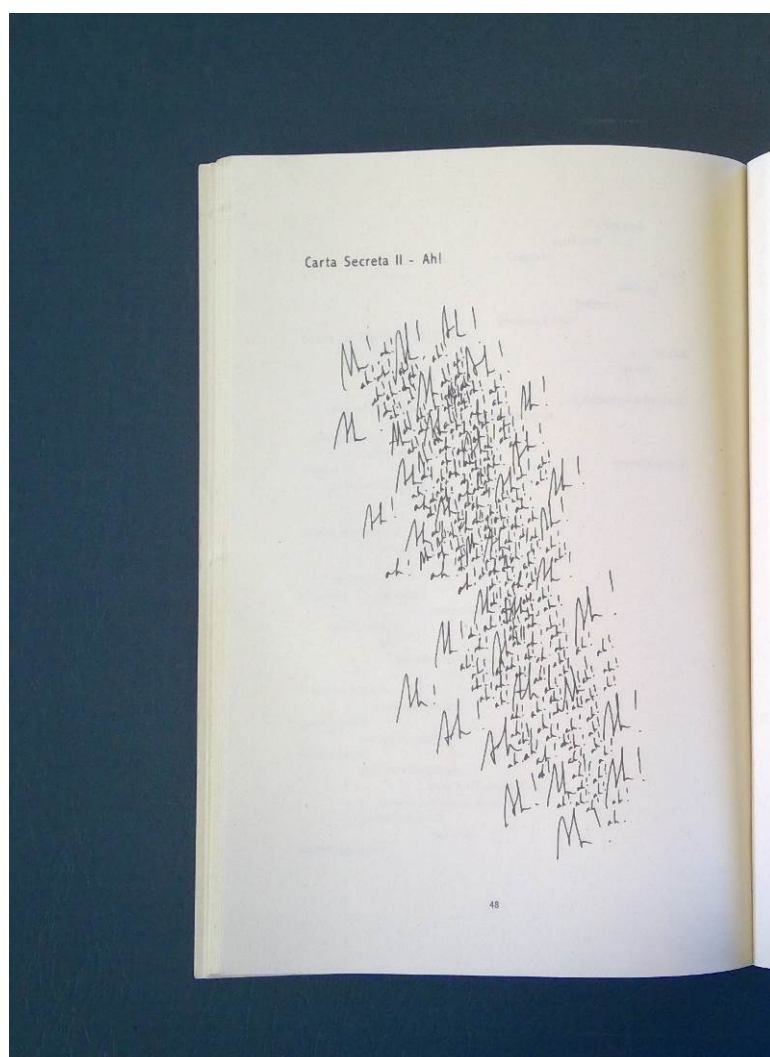
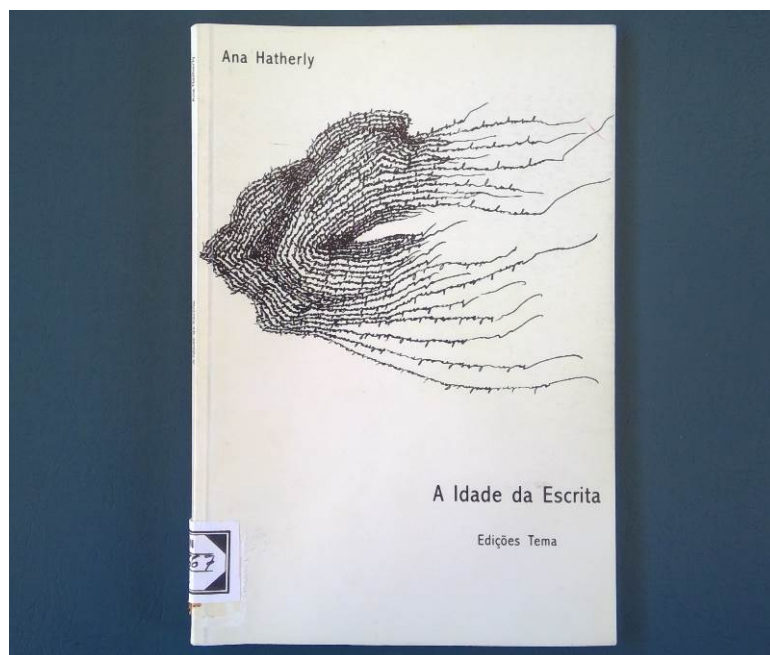


Figura 15. Ana Hatherly. "Carta Secreta II - Ah!". Em *A Idade da Escrita* (1998).

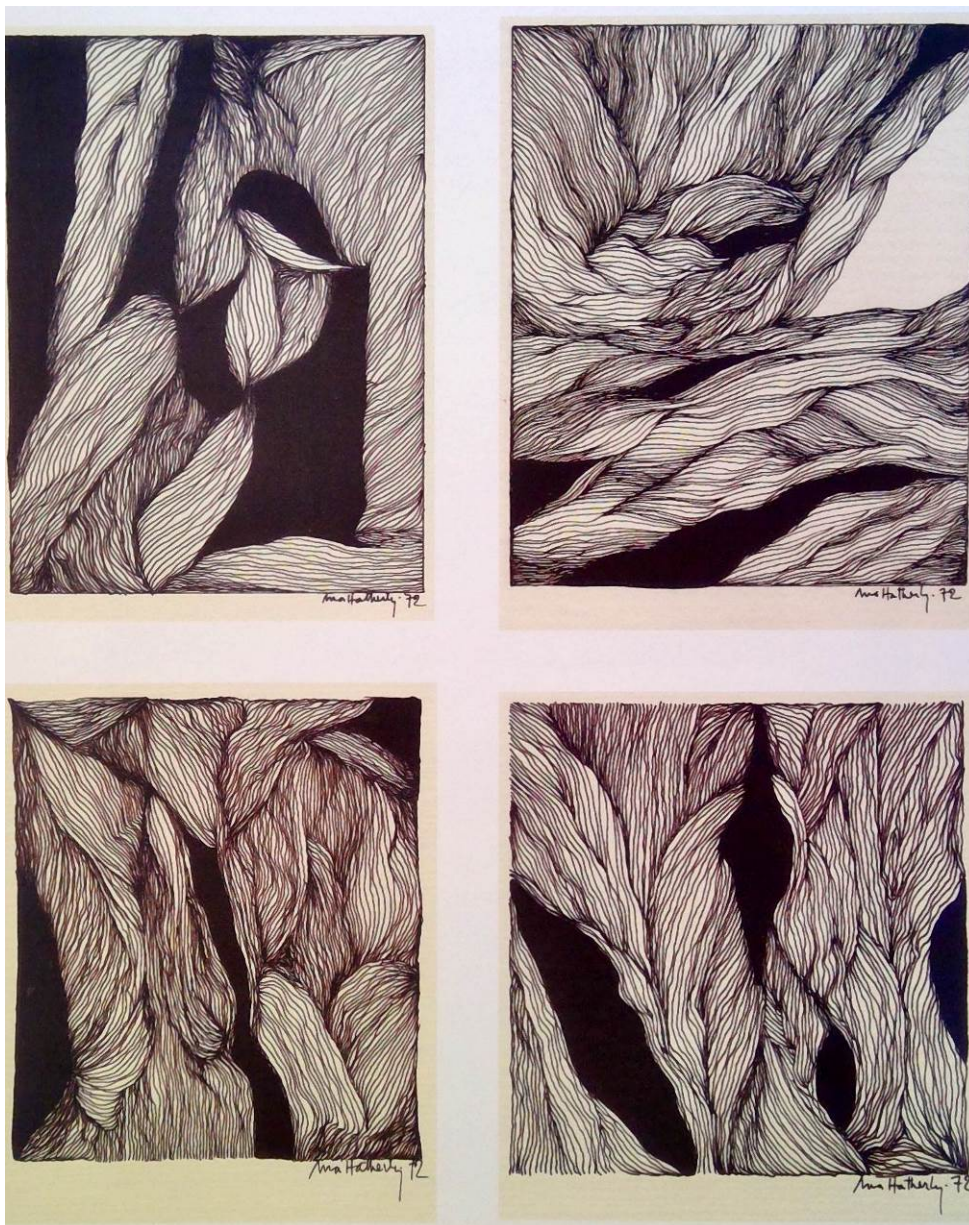


Figura 16. Ana Hatherly. Composições da série *Paisagem Interior* (1972).

Fonte: Hatherly, A. (2003). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera Editores (p. 64).



Figura 17. Emmett Williams. *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein* (1965).

Fonte: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2016/01/emmett-williams-13- variations-on-6.html>

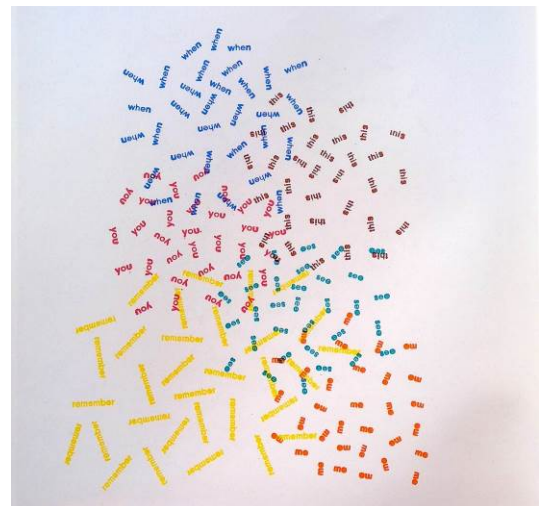
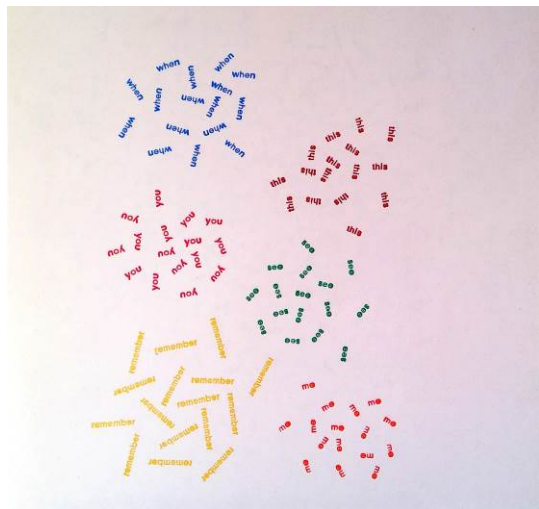
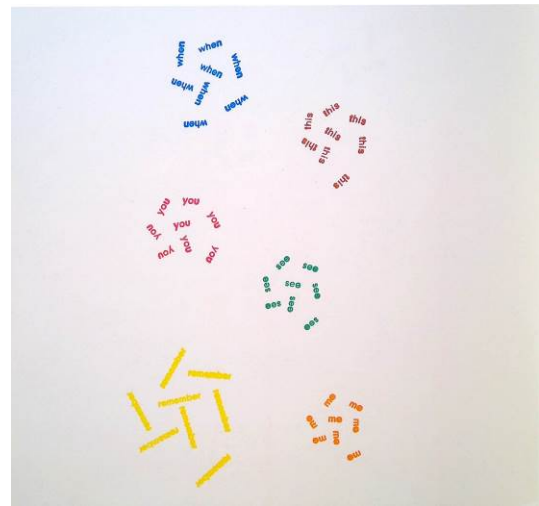


Figura 18. Emmett Williams. *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein* (1965).

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 17-22).

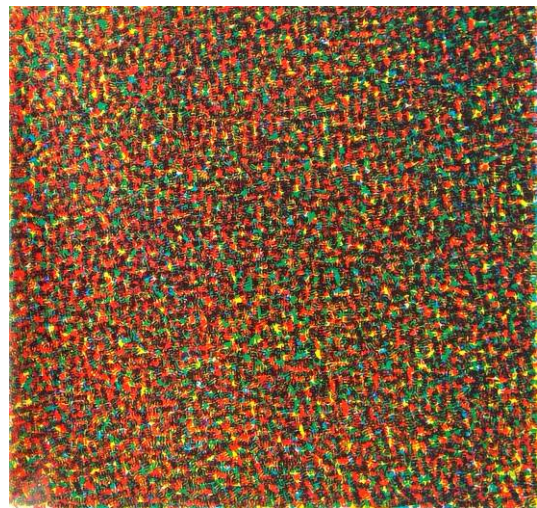
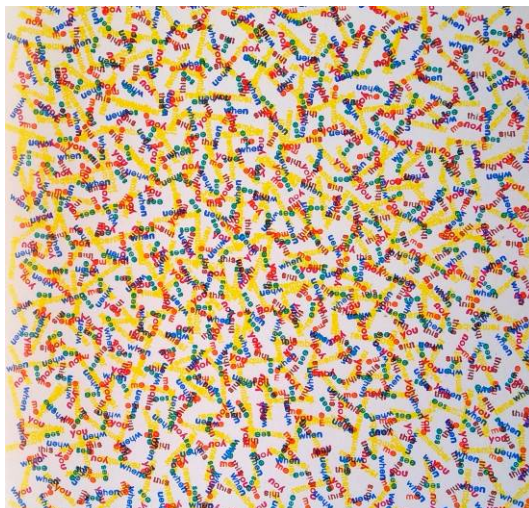
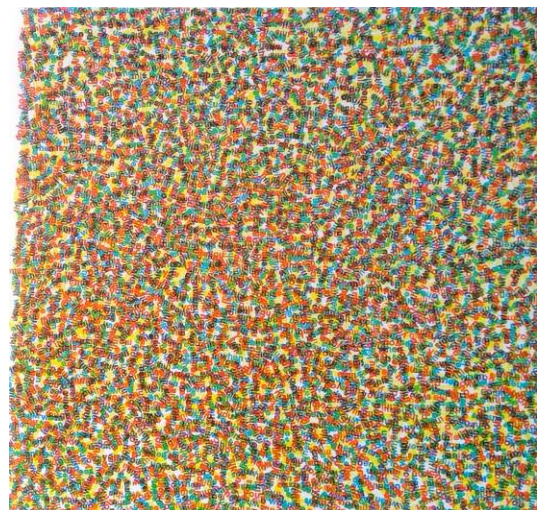
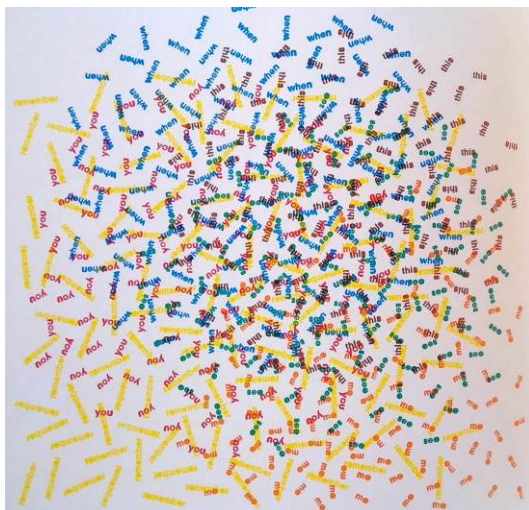
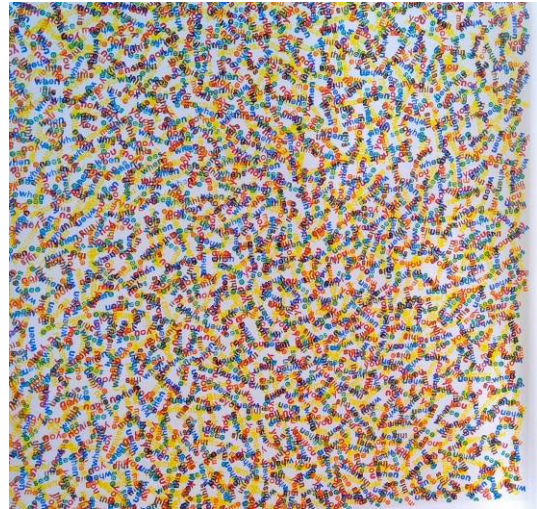
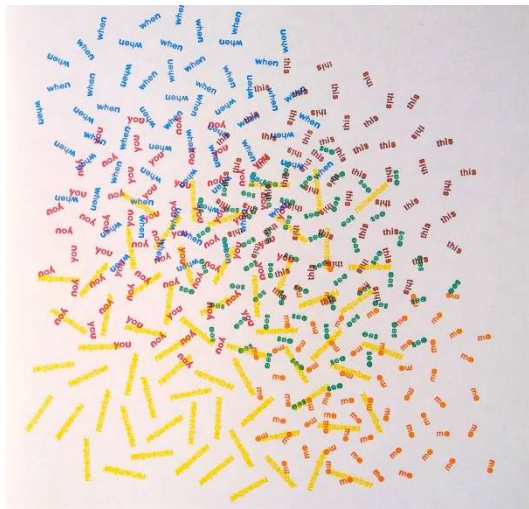


Figura 19. Emmett Williams. *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein* (1965).

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 23-28).

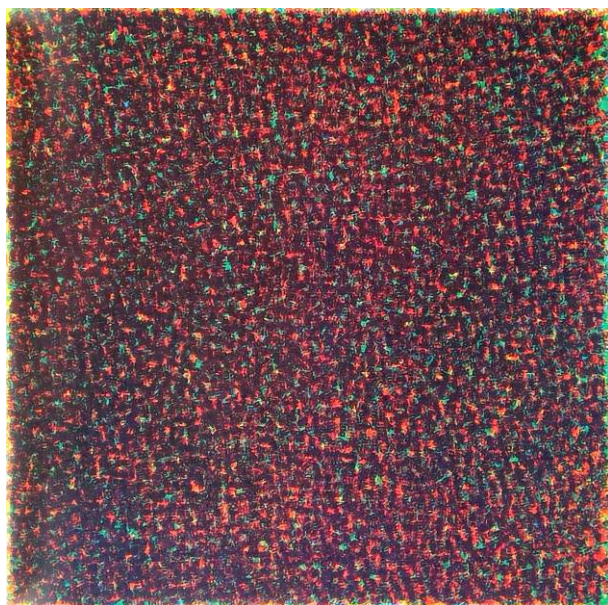


Figura 20. Emmett Williams. *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein* (1965).

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (p. 29).



Figura 21. Emmett Williams. *Letters to Ay-O* (1976-77). Seleção.

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 92-107).

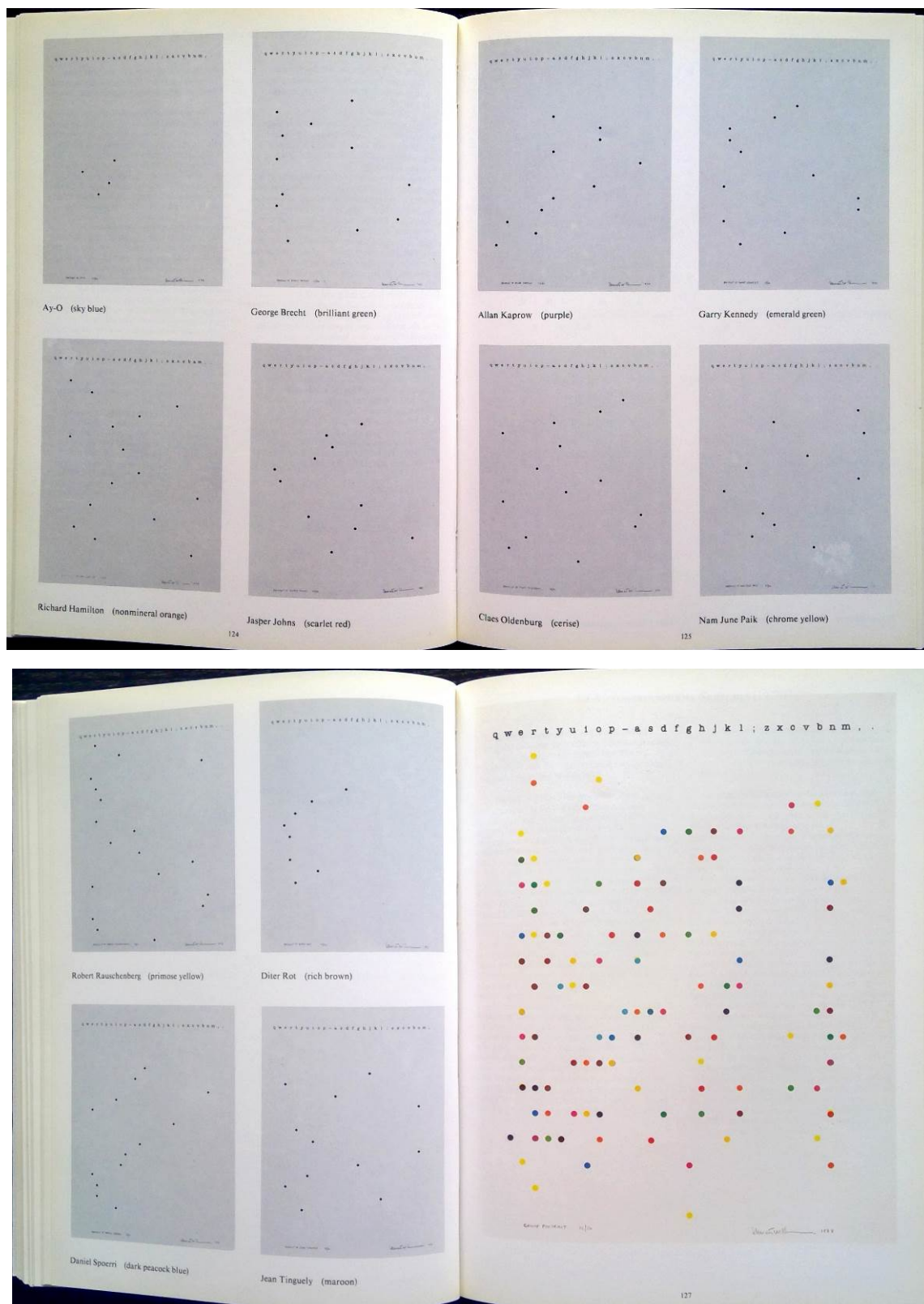


Figura 22. Emmett Williams. *Graphic Portraits* (1978).

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 124-127).

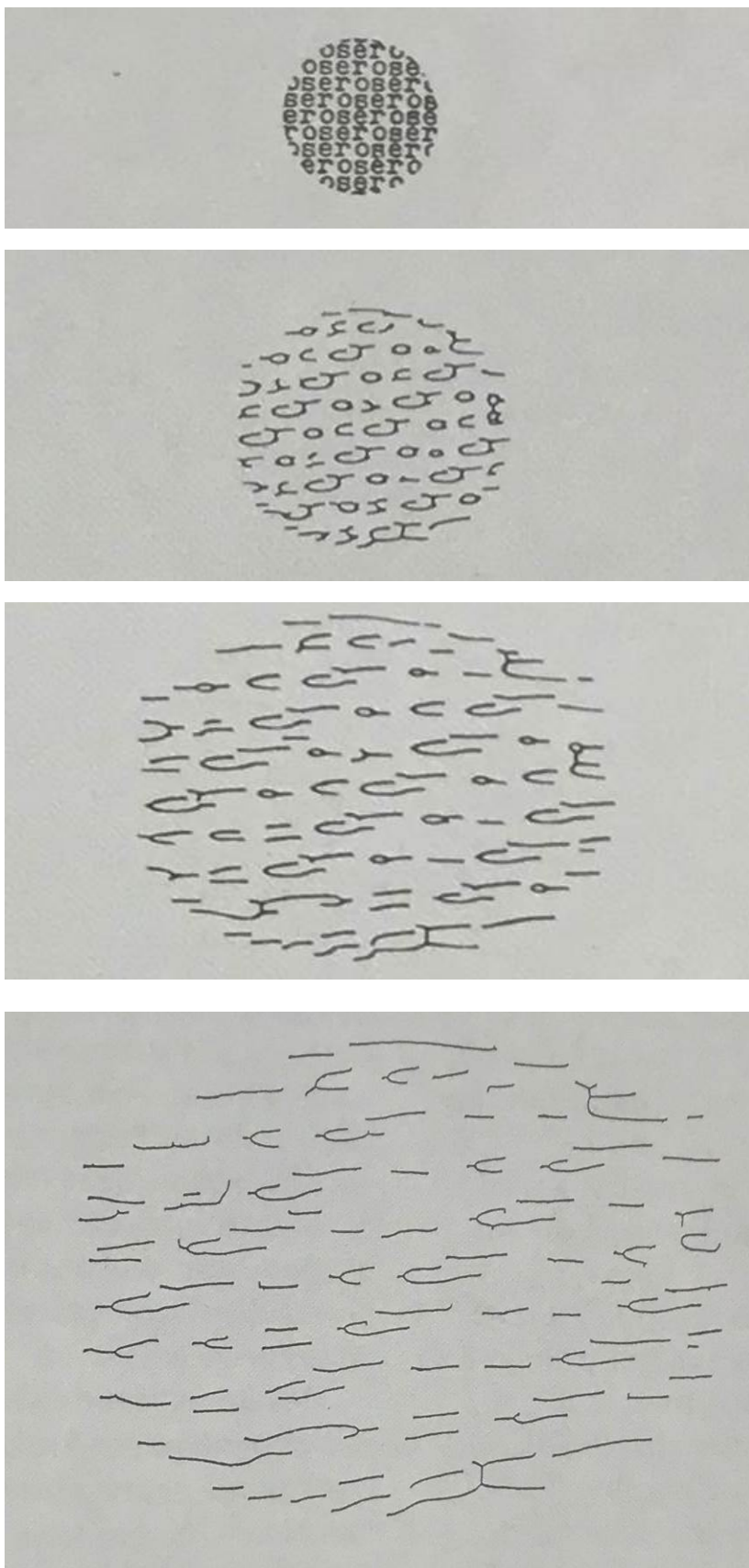


Figura 23. Emmett Williams. *Eros* (1979). Seleção.

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 159-163).

xxx.

WHEN to the sessions of sweet silent thought
 I summon up remembrance of things past,
 I sigh the lack of many a thing I sought,
 And with old woes new wail my dear time's waste:
 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night,
 And weep afresh love's long since cancell'd woe,
 And moan the expense of many a vanish'd sight:
 Then can I grieve at grievances foregone,
 And heavily from woe to woe tell o'er
 The sad account of fore-bemoaned moan,
 Which I new pay as if not paid before.
 But if the while I think on thee, dear friend,
 All losses are restor'd and sorrows end.

xxx.

WHEN to the sessions of sweet silent thought
 I summon up remembrance of things past,
 I sigh the lack of many a thing I sought,
 And with old woes new wail my dear time's waste:
 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night,
 And weep afresh love's long since cancell'd woe,
 And moan the expense of many a vanish'd sight:
 Then can I grieve at grievances foregone,
 And heavily from woe to woe tell o'er
 The sad account of fore-bemoaned moan,
 Which I new pay as if not paid before.
 But if the while I think on thee, dear friend,
 All losses are restor'd and sorrows end.

xxx.

WHEN to the sessions of sweet silent thought
 I summon up remembrance of things past,
 I sigh the lack of many a thing I sought,
 And with old woes new wail my dear time's waste:
 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night,
 And weep afresh love's long since cancell'd woe,
 And moan the expense of many a vanish'd sight:
 Then can I grieve at grievances foregone,
 And heavily from woe to woe tell o'er
 The sad account of fore-bemoaned moan,
 Which I new pay as if not paid before.
 But if the while I think on thee, dear friend,
 All losses are restor'd and sorrows end.

Figura 24. Emmett Williams. *Shakespeare's XXXth* (1979).

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 165-167).

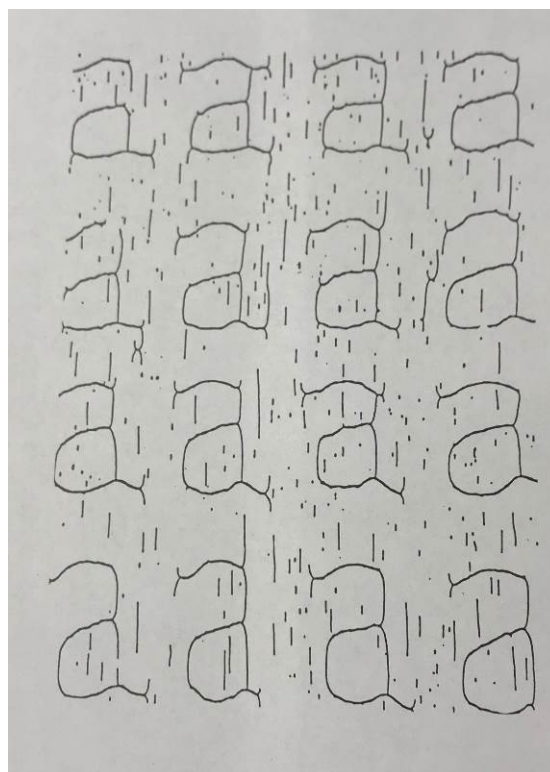
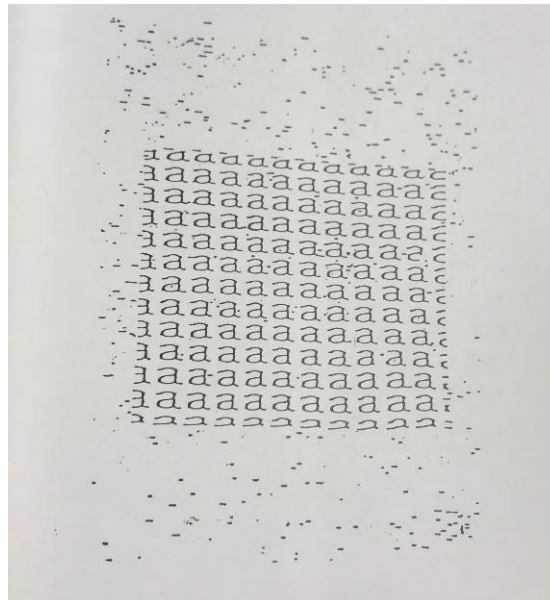
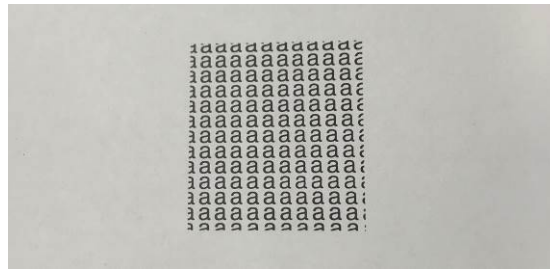


Figura 26. Emmett Williams. *A-Journey* (1979). Seleção.

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 172-174).

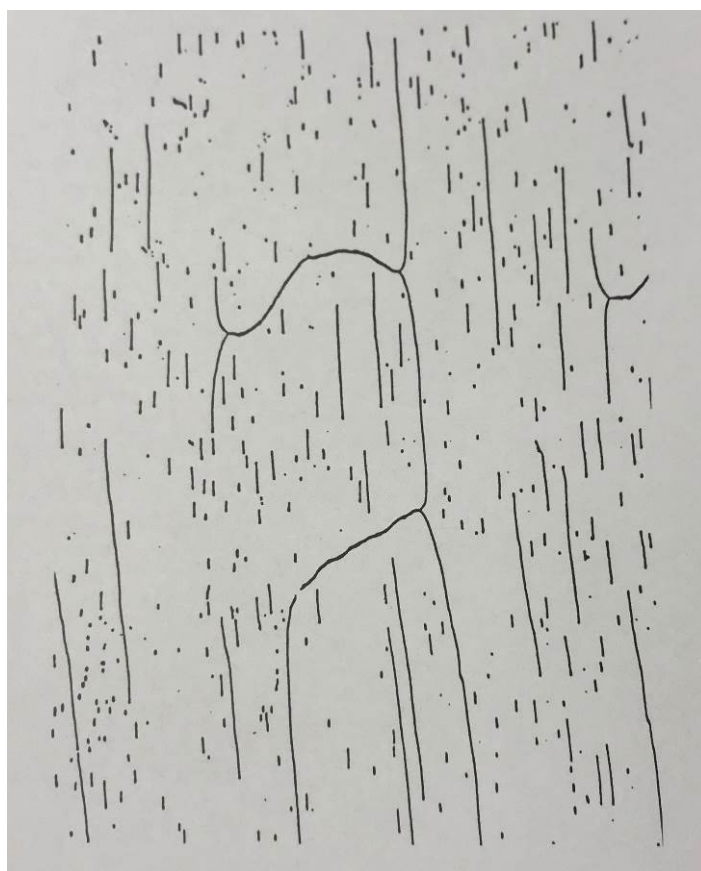
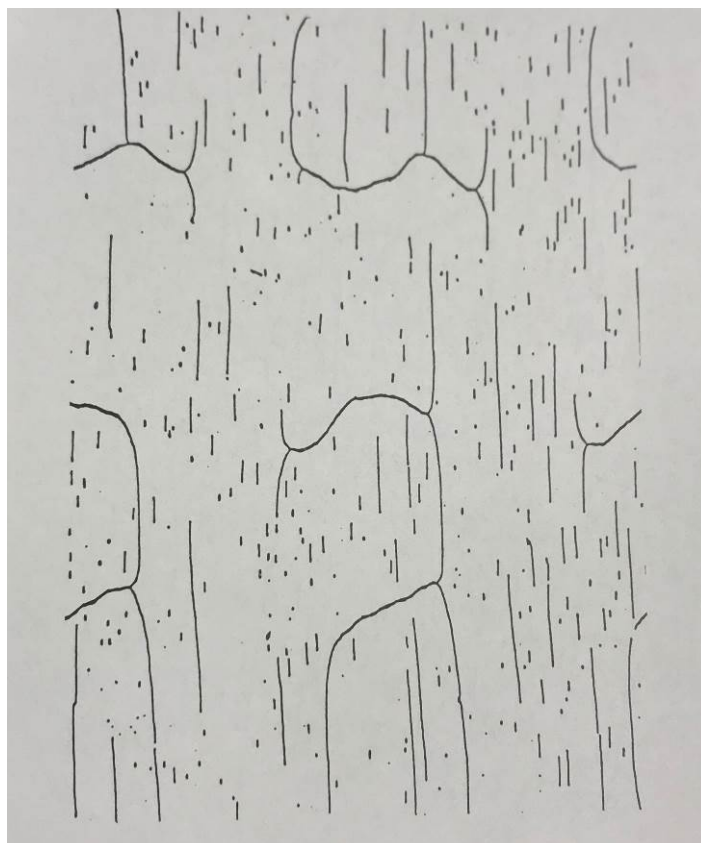


Figura 27. Emmett Williams. *A-Journey* (1979). Seleção.

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp.175-176).

lygia finge
 rs ser
 digital
 dedat illa(grypho)
 lynx lynx assim
 mãe felyna com ly
 figlia me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera sorella
 so only lonely tt-
 l

Figura 28. Augusto de Campos. “Lygia Fingers” (1953).

Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>

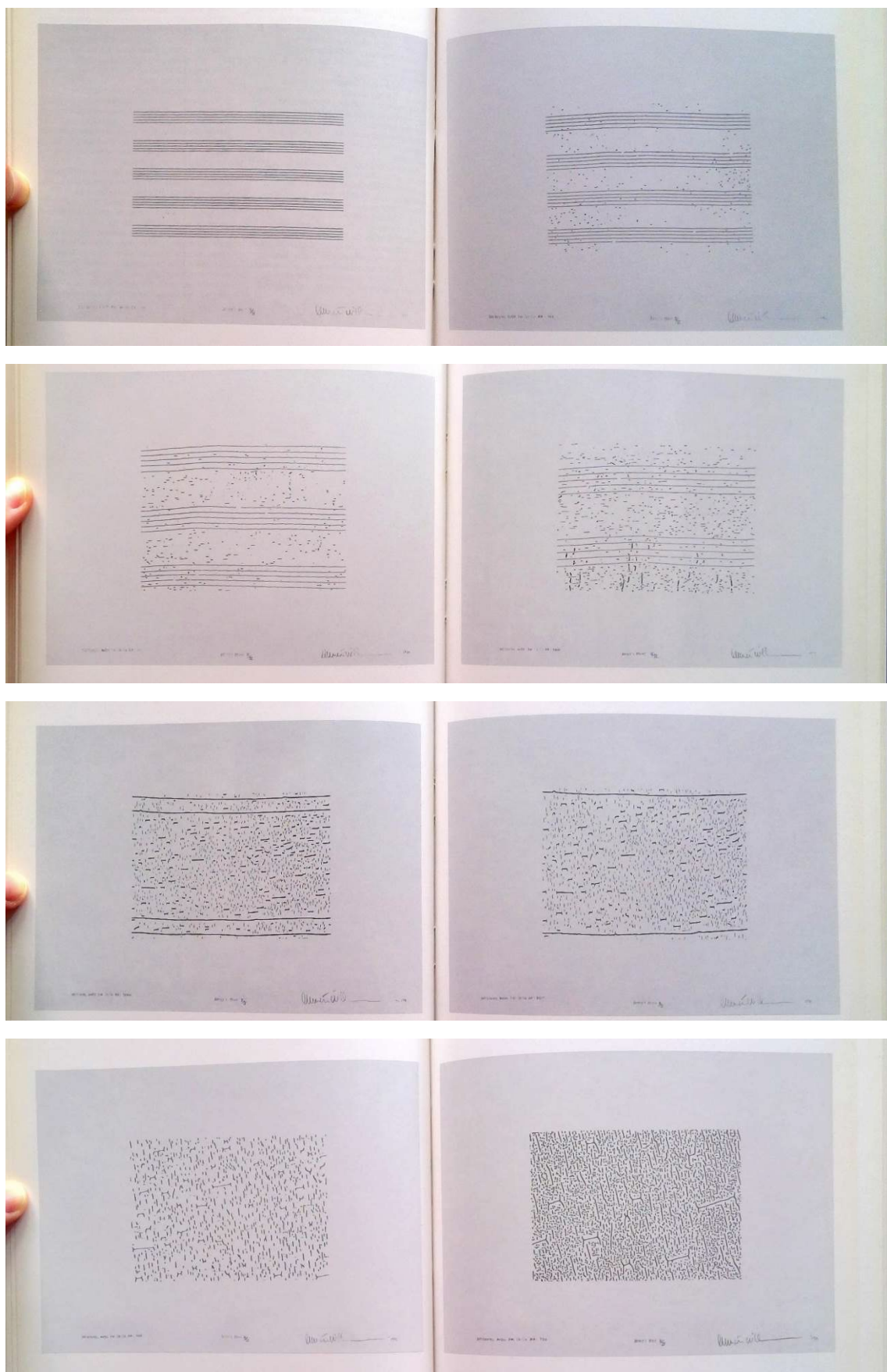


Figura 29. Emmett Williams. *Incidental Music for Yo-Yo-Ma* (1979). Seleção.

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 184-193).



Figura 30. Gerhard Rühm. *Single-Tone Piece* (1983).

Fonte: Gerhard Rühm. (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag (p. 207).

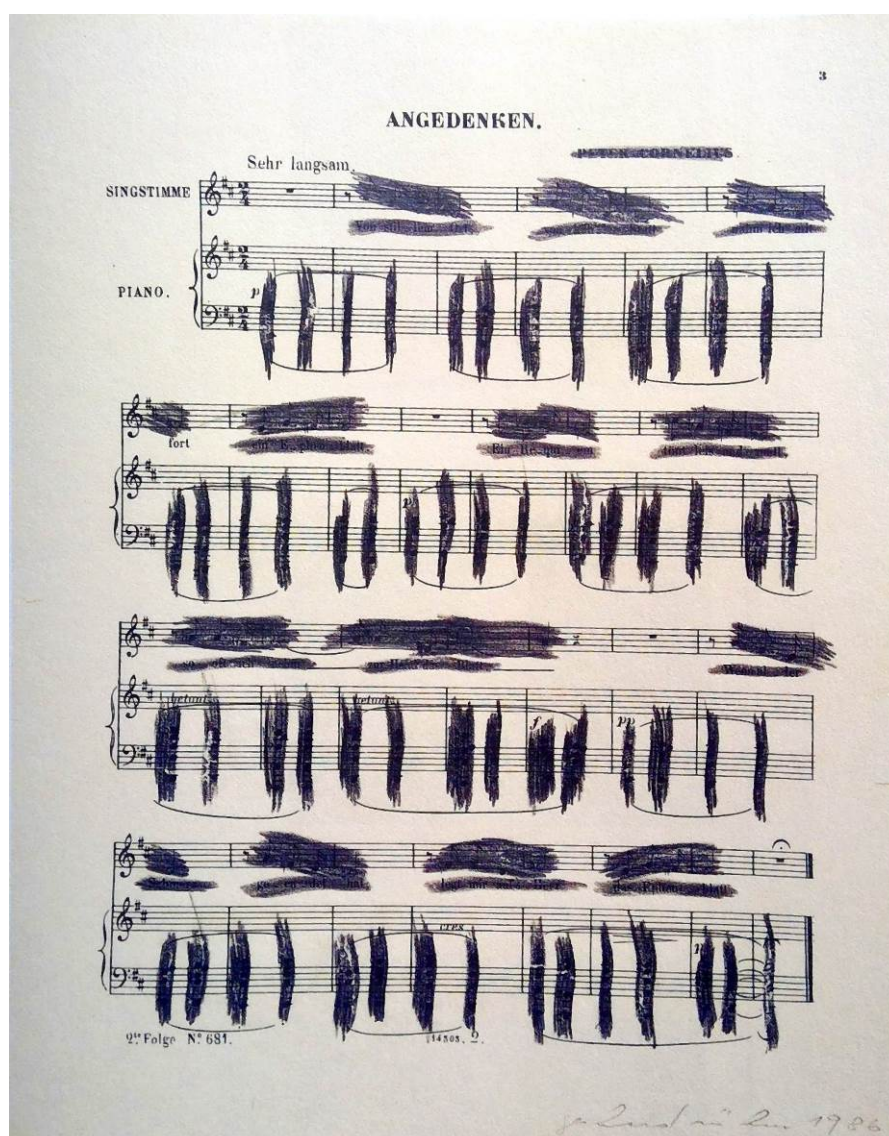


Figura 31. Gerhard Rühm. *Memento* (1986).

Fonte: Gerhard Rühm. (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag (p. 173).

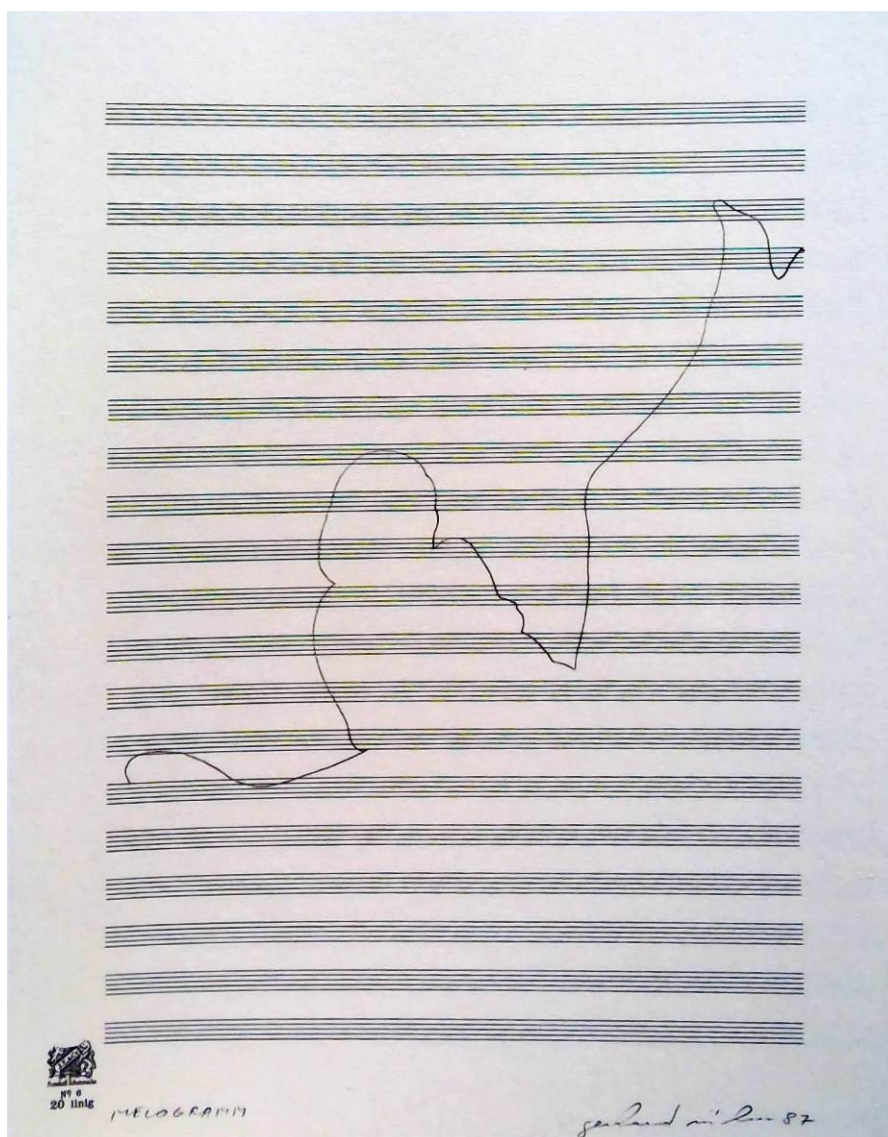


Figura 32. Gerhard Rühm. *Melogram* (1987).

Fonte: Gerhard Rühm. (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag (p. 227).

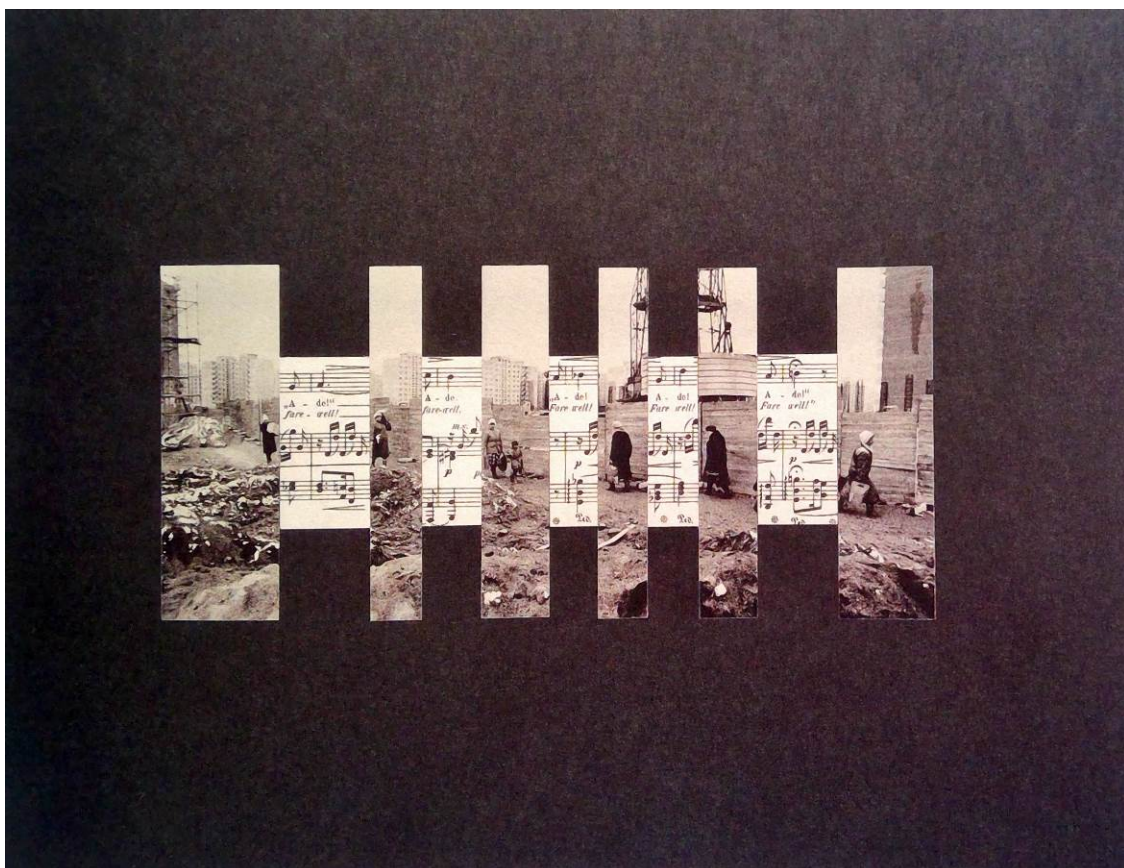


Figura 33. Gerhard Rühm. *Farewell!* (1988).

Fonte: *Gerhard Rühm*. (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag (p. 203).

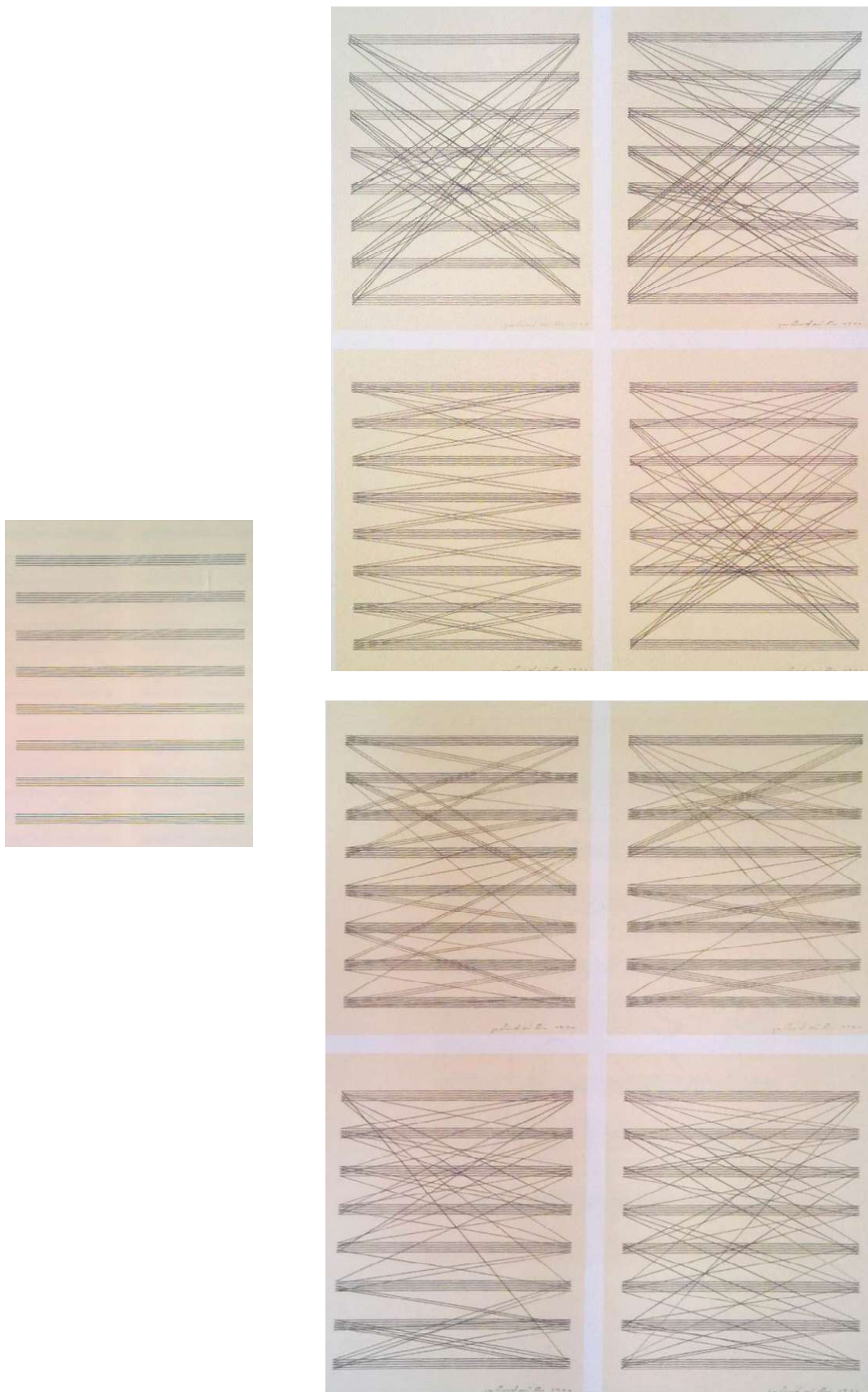


Figura 34. Gerhard Rühm. *Theme and Variations* (1990-1991).

Fonte: Gerhard Rühm. (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag (p. 215-217).

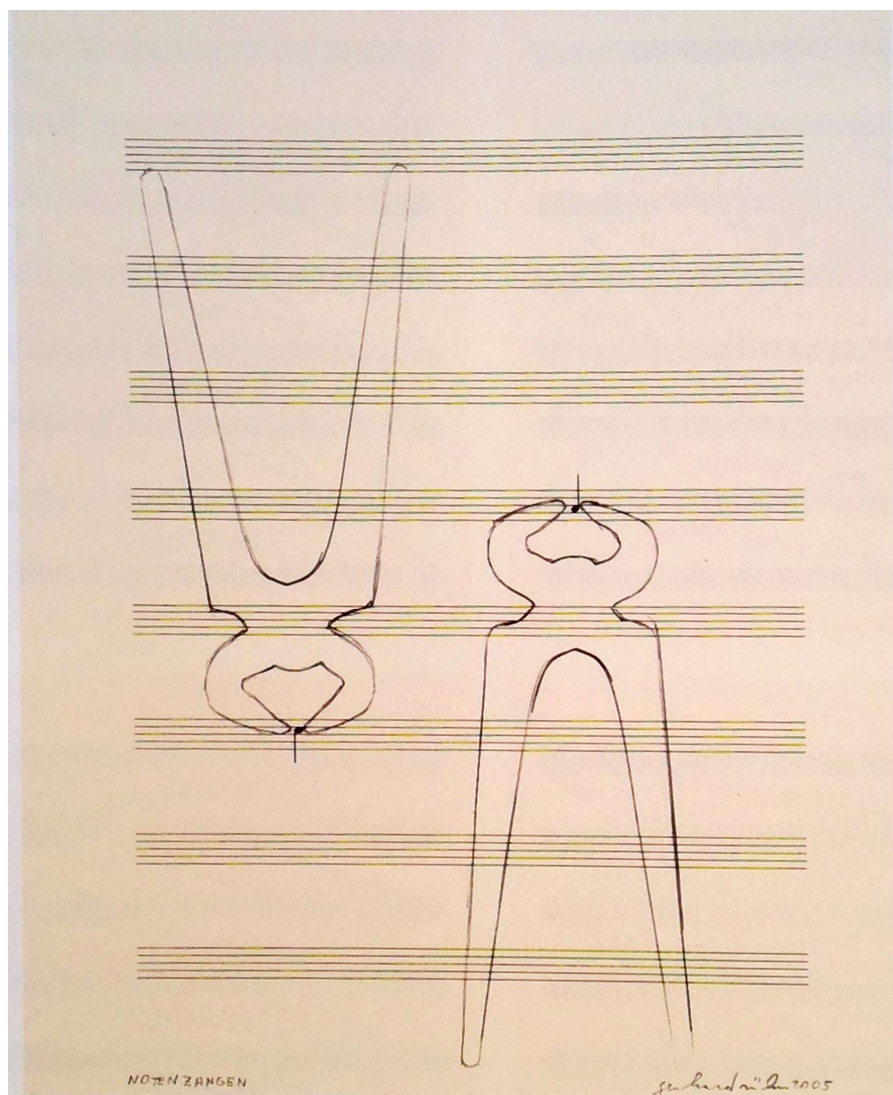


Figura 35. Gerhard Rühm. *Note Pliers* (2005).

Fonte: Gerhard Rühm. (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag (p. 218).

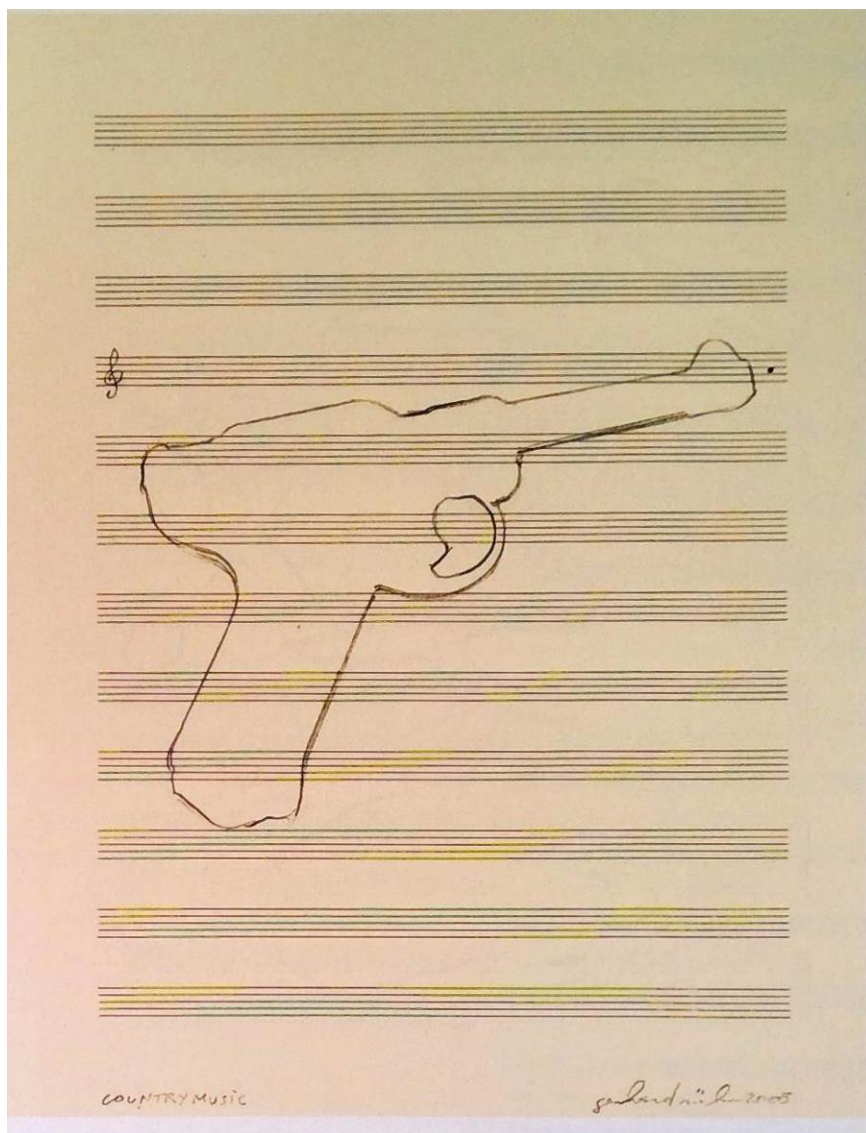


Figura 36. Gerhard Rühm. *Country Music* (2005).

Fonte: Gerhard Rühm. (2017). Catálogo da Exposição (04 de Out. de 2017 a 28 de Jan. de 2018). Wien, Berlin: Kunstforum Wien, Hatje Cantz Verlag (p. 219).

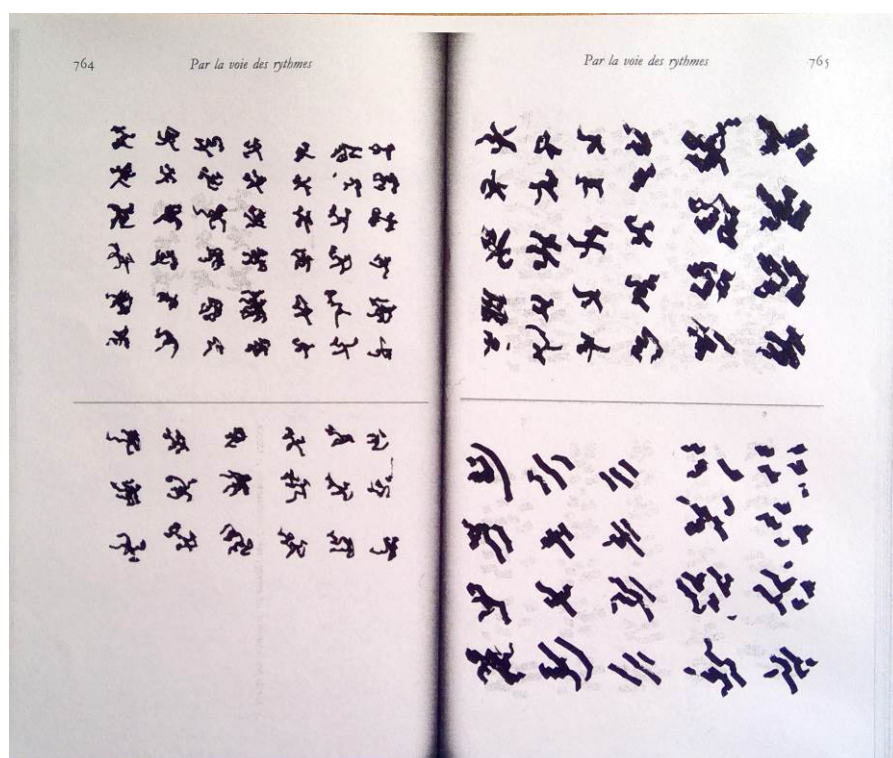
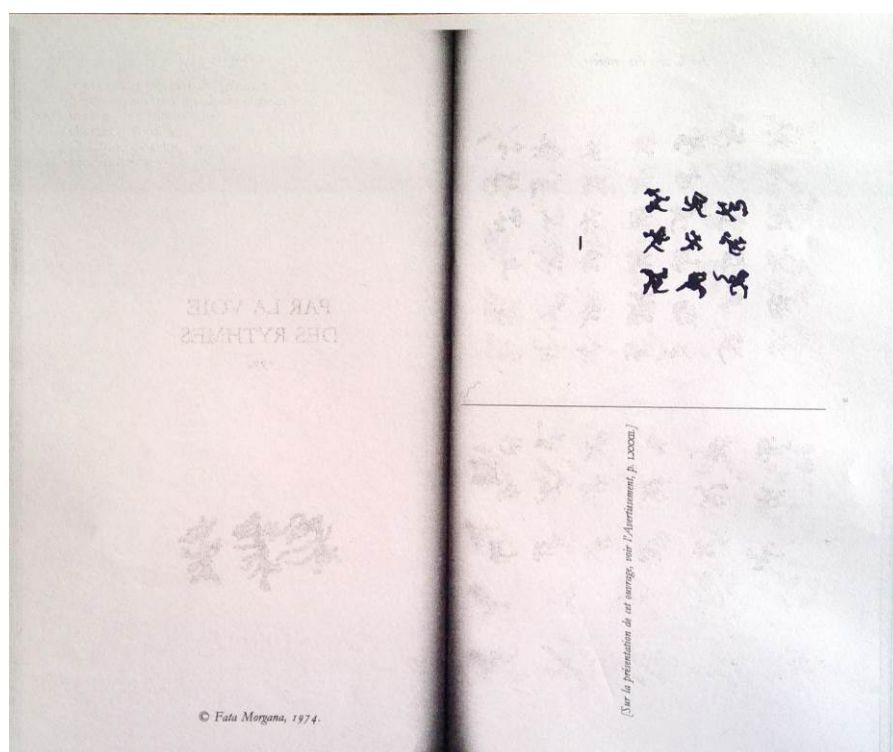
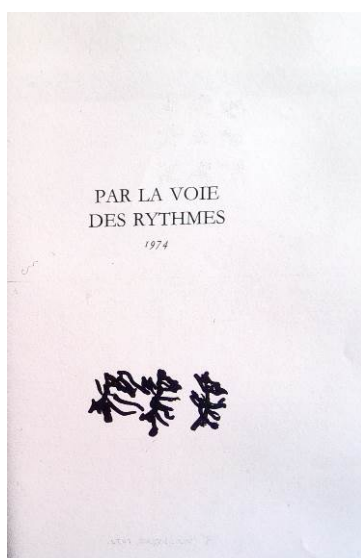


Figura 37. Henri Michaux. *Par la Voie des Rythmes* (1974). Seleção.

Fonte: Michaux, H. (1998-2004). *Oeuvres Complètes*. (R. Bellour, & Y. Tran, Edits.) Paris: La Pléiade (pp. 761-765, Vol. III).

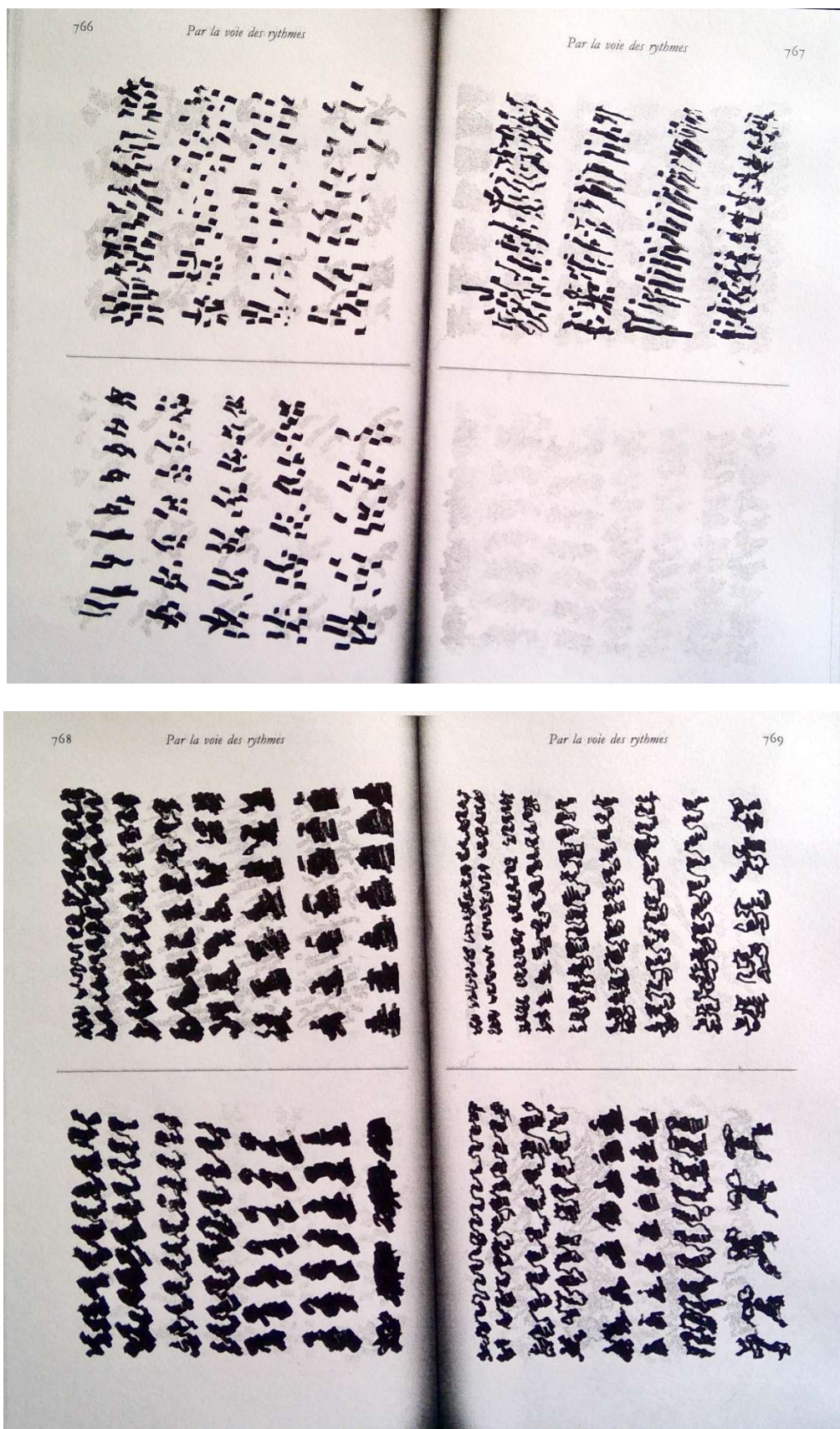


Figura 38. Henri Michaux. *Par la Voie des Rythmes* (1974). Seleccção.

Fonte: Michaux, H. (1998-2004). *Oeuvres Complètes*. (R. Bellour, & Y. Tran, Edits.) Paris: La Pléiade (pp. 766-769, Vol. III).

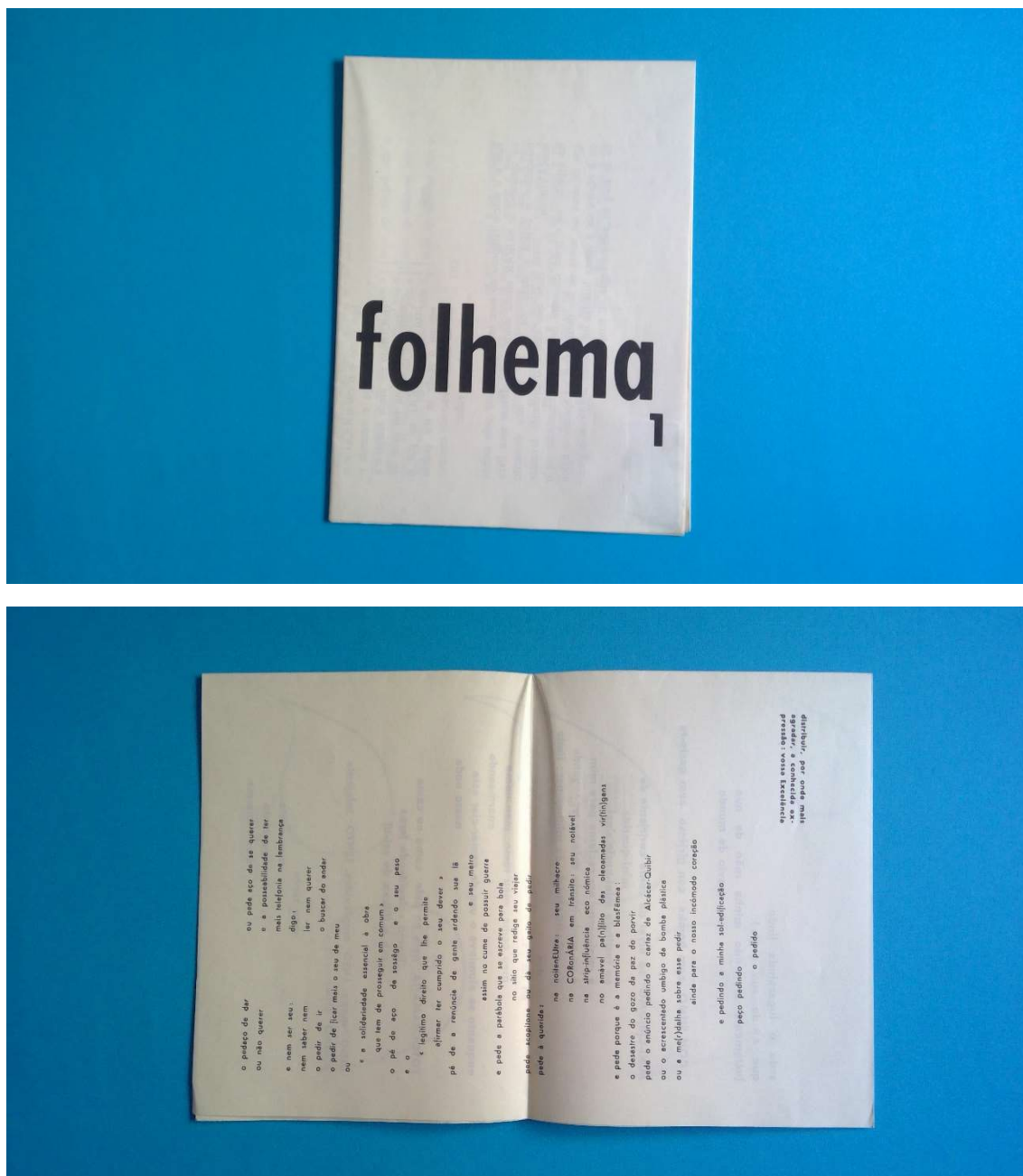


Figura 39. Antônio Aragão. *Folhema 1* (1966).

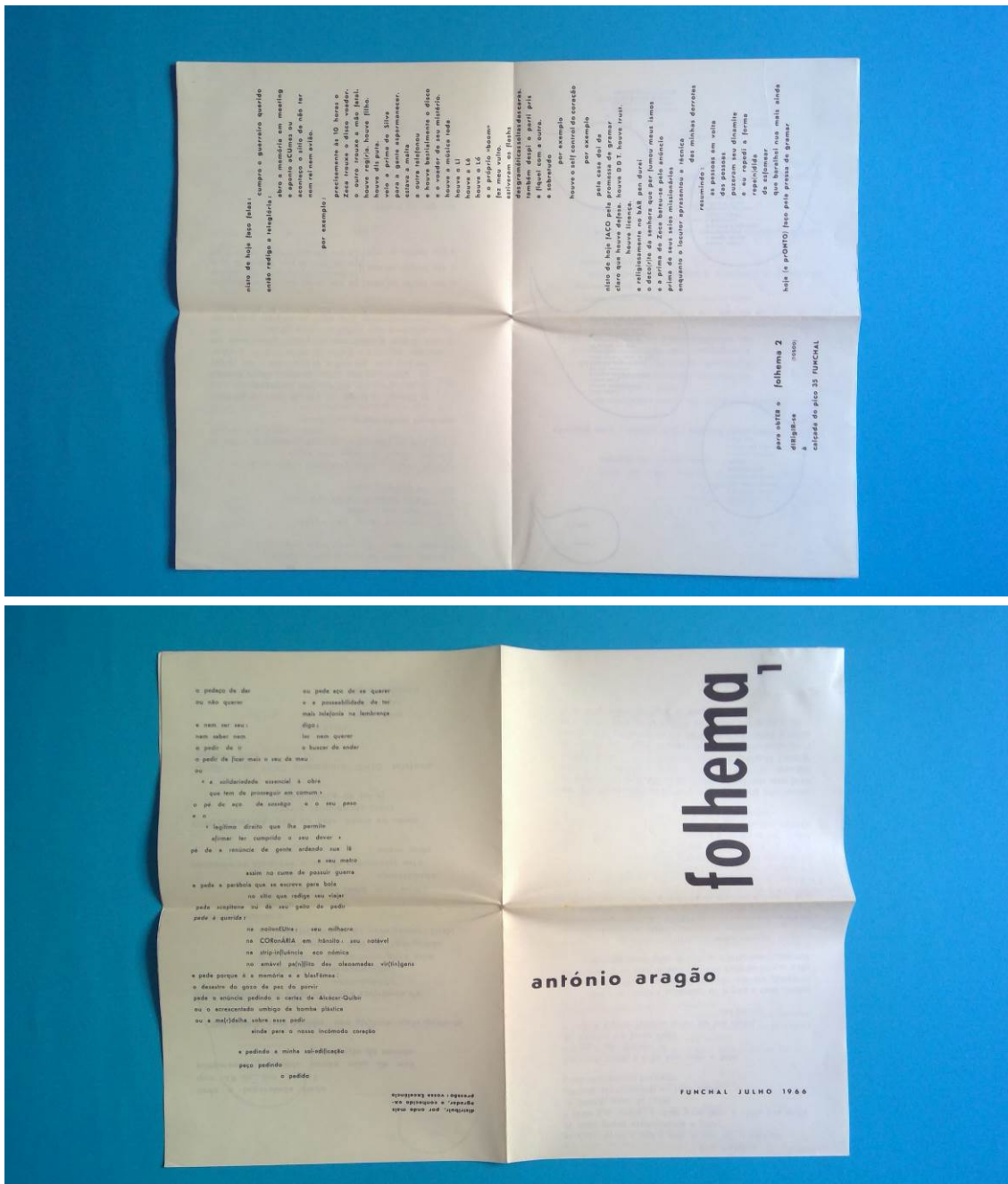


Figura 40. António Aragão. Folhema 1 (1966).

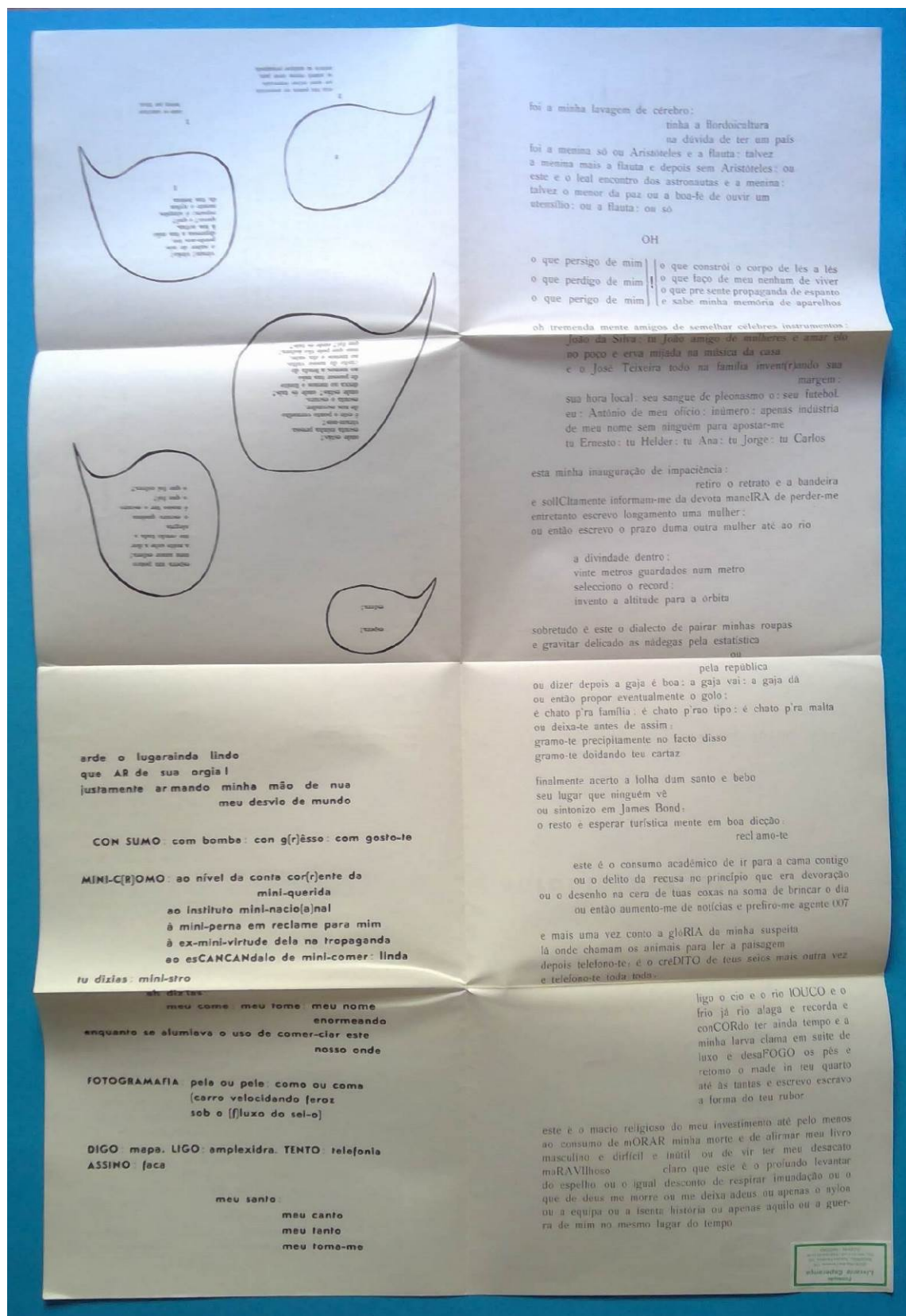


Figura 41. António Aragão. Folhema 1 (1966).

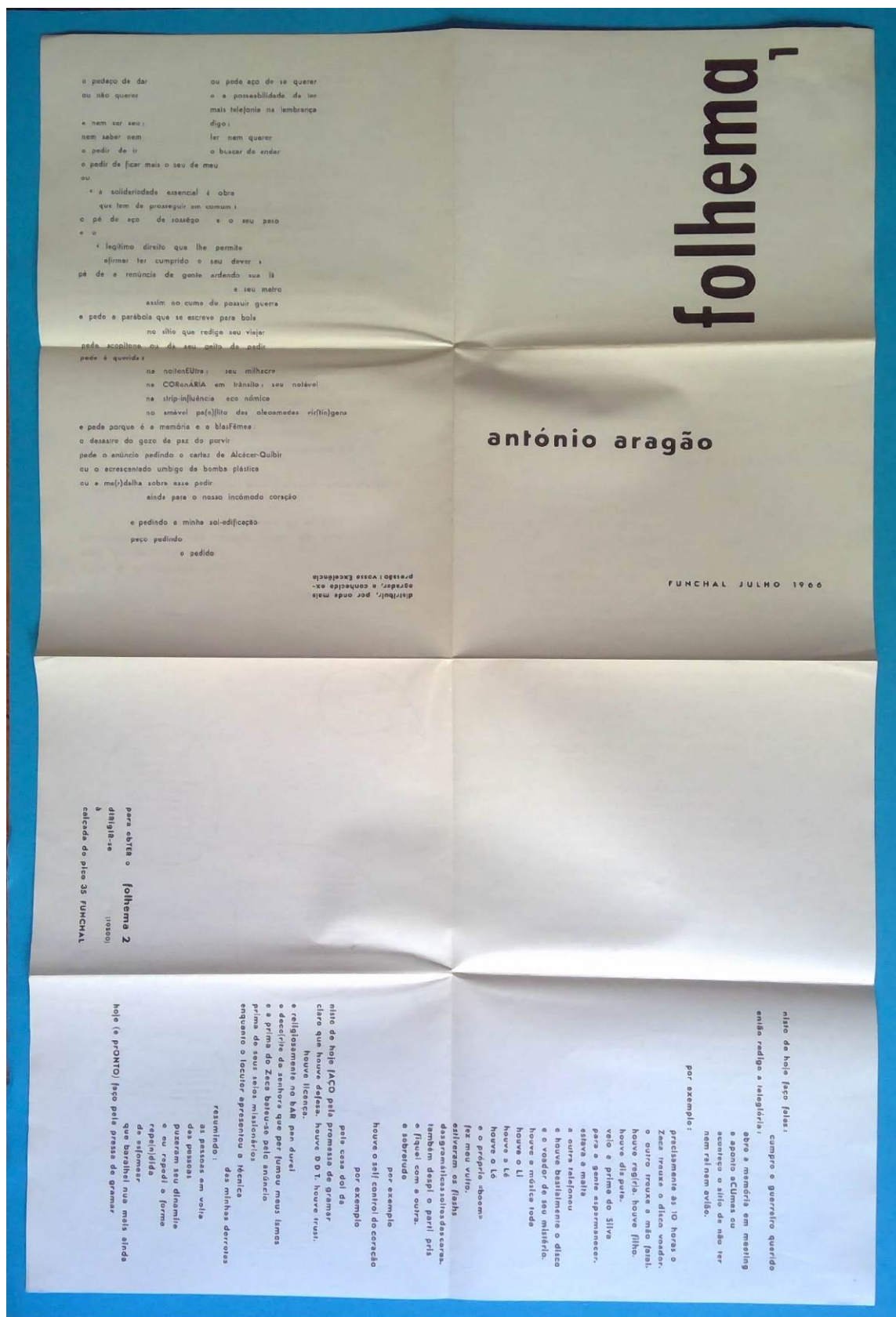


Figura 42. António Aragão. Folhema 1 (1966).

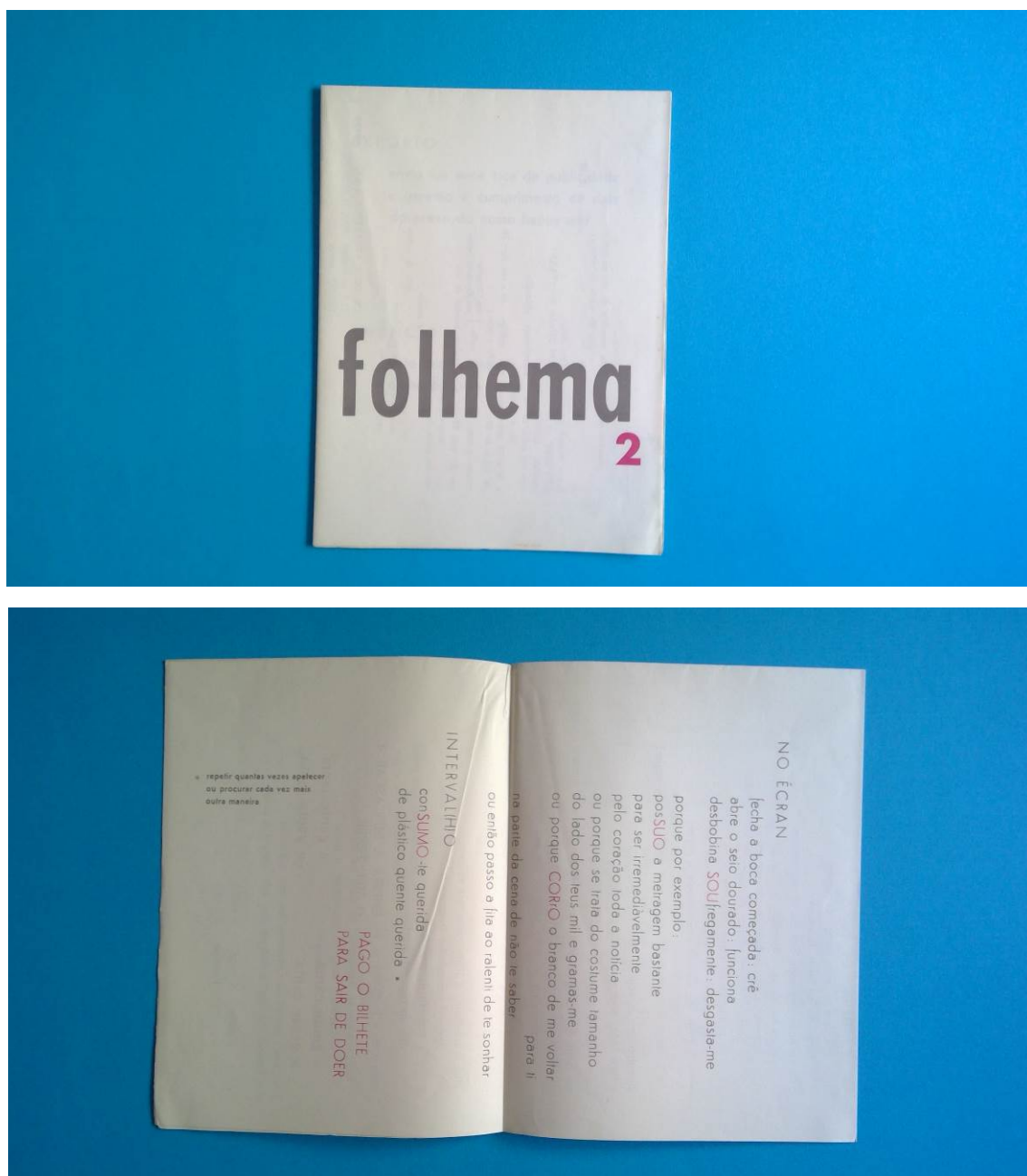


Figura 43. António Aragão. *Folhema 2* (1966).

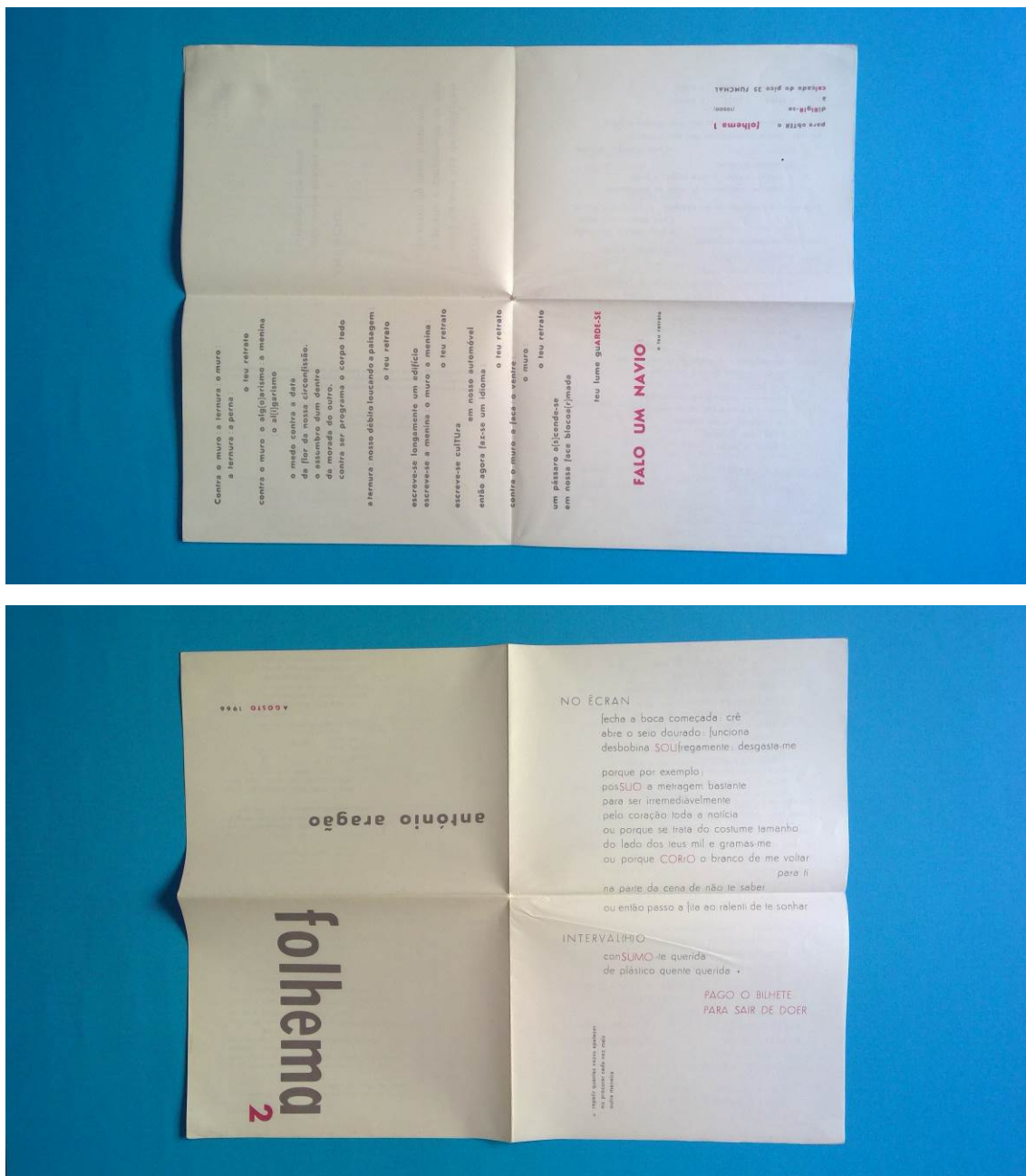


Figura 44. António Aragão. Folhema 2 (1966).

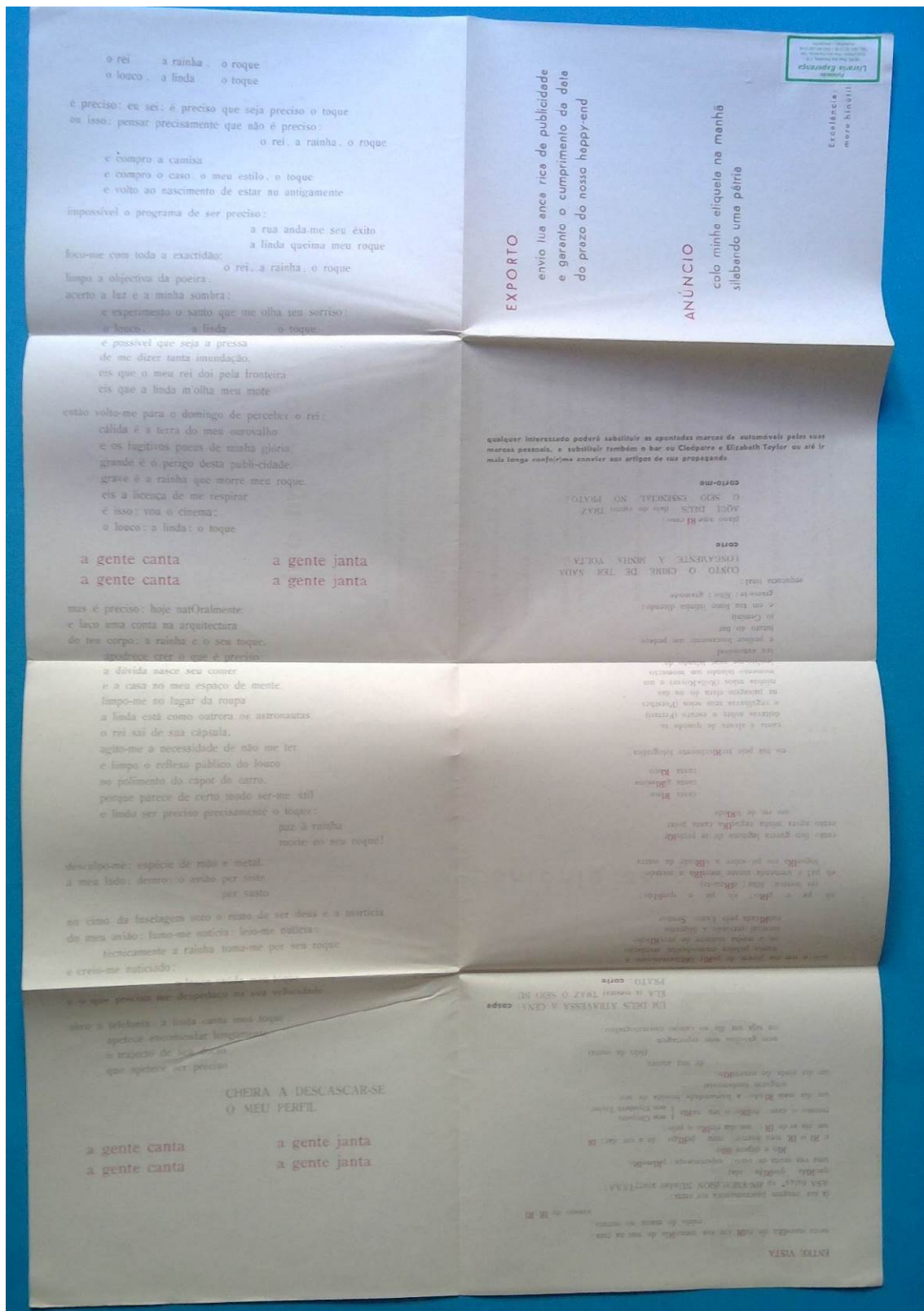


Figura 45. António Aragão. Folhema 2 (1966).

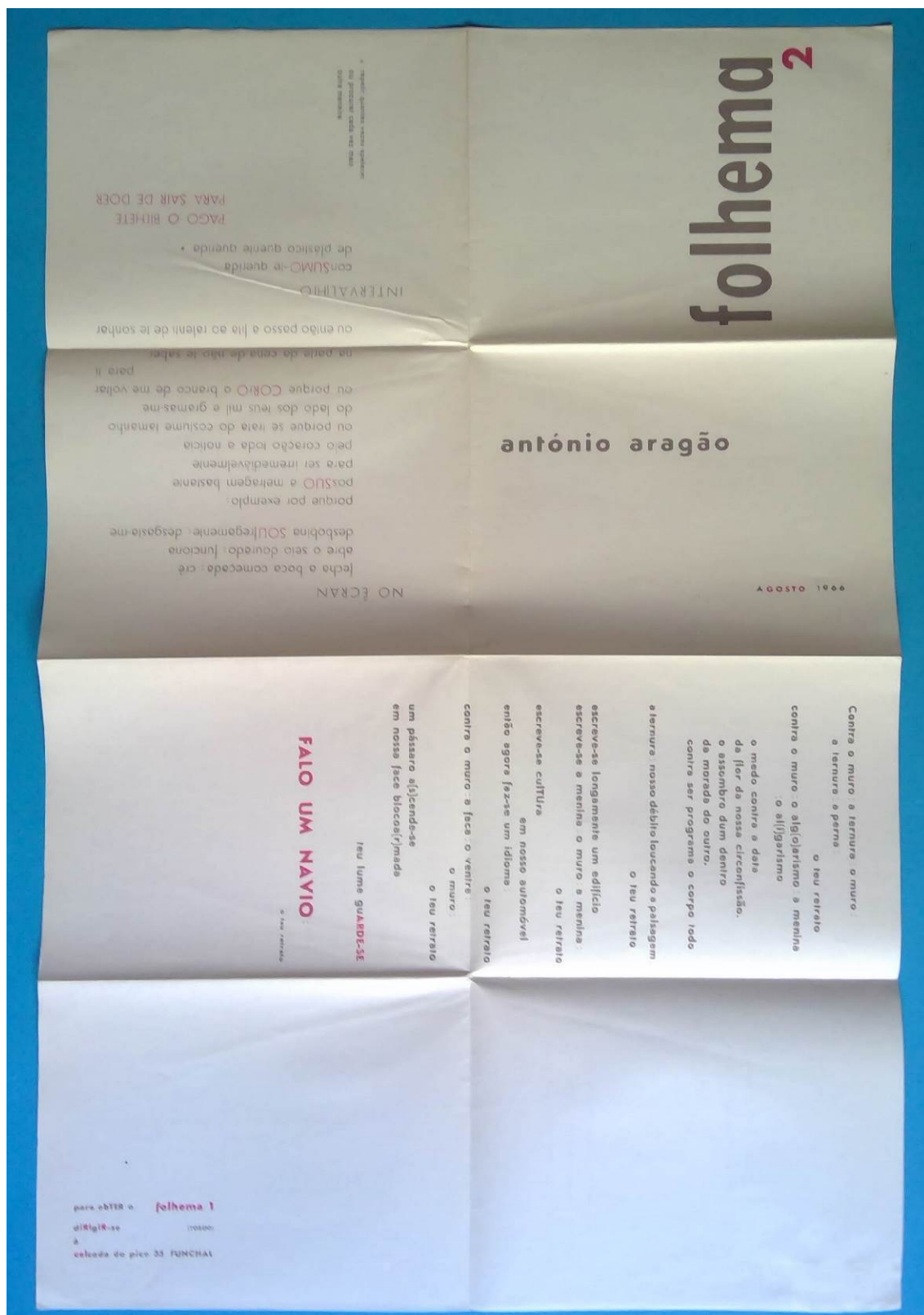


Figura 46. António Aragão. Folhema 2 (1966).

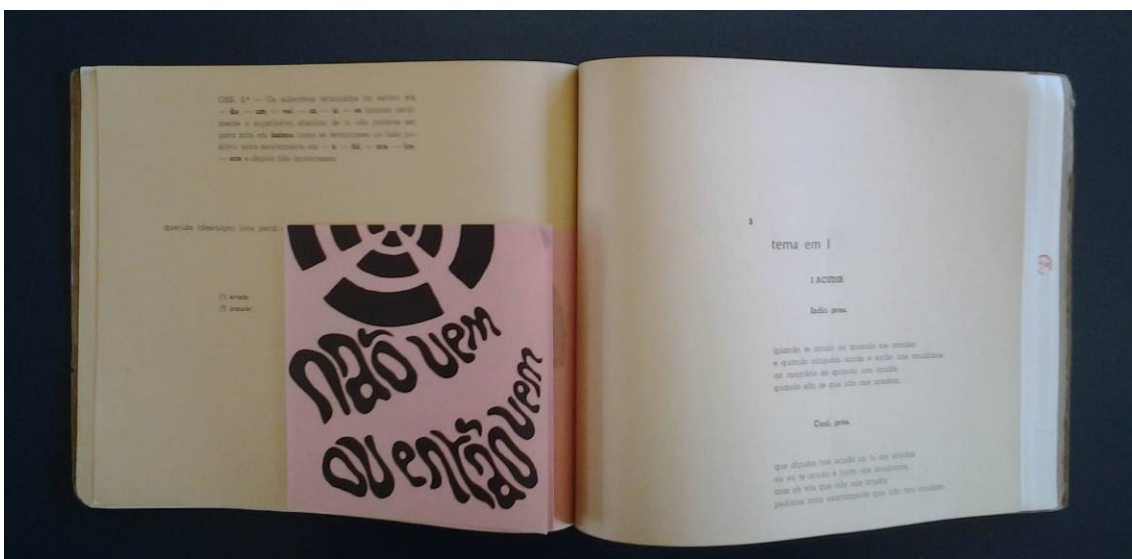
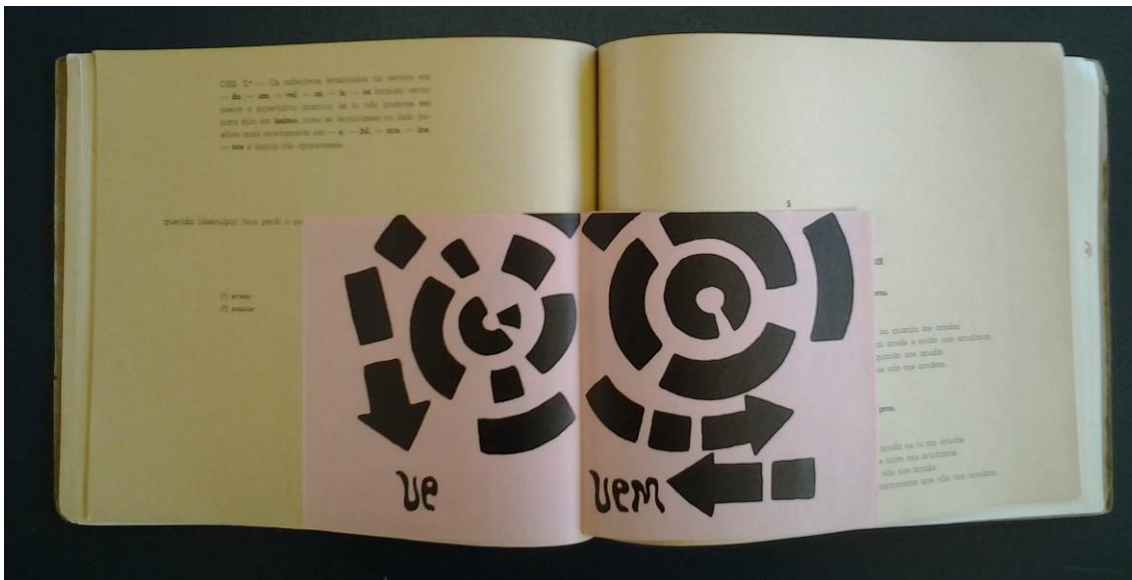


Figura 48. Antônio Aragão. "P(r)o(bl)emas Visíveis: istória: vem". Em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968).



Figura 49. António Aragão. "P(r)o(bl)emas Visíveis: istória: vem". Em *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas* (1968).

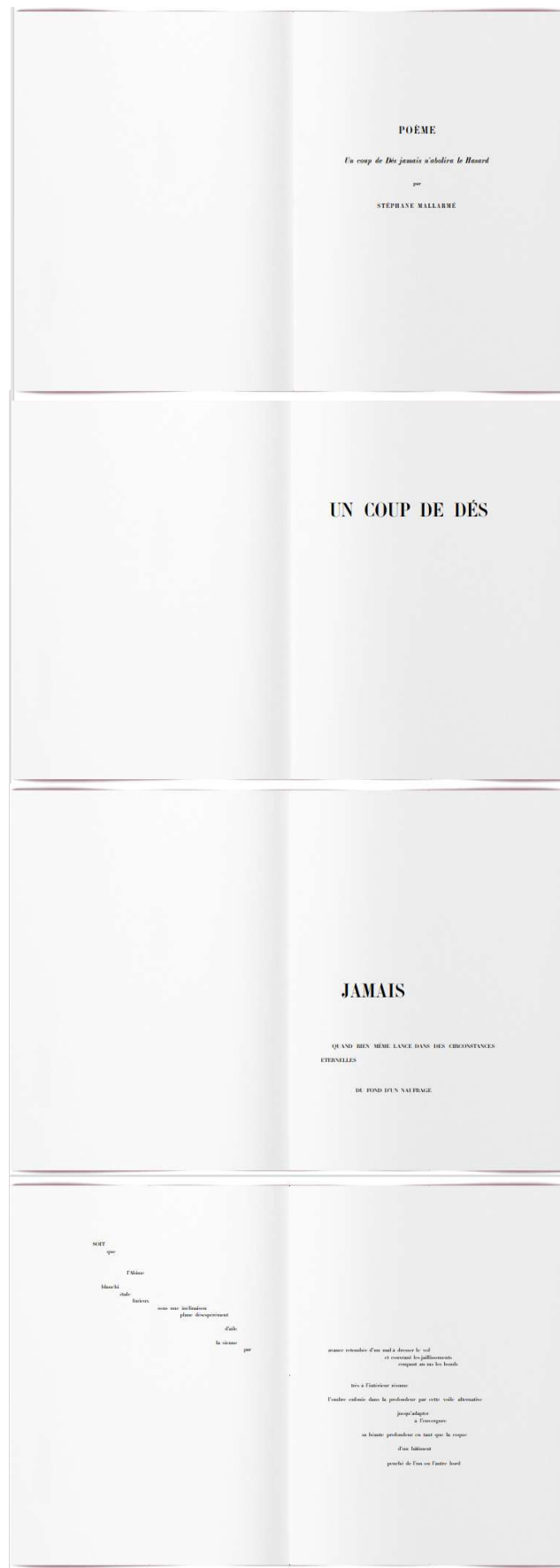


Figura 51. Stéphane Mallarmé. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1897).

Fonte: <http://couppedes.com/images/couppedes.pdf>

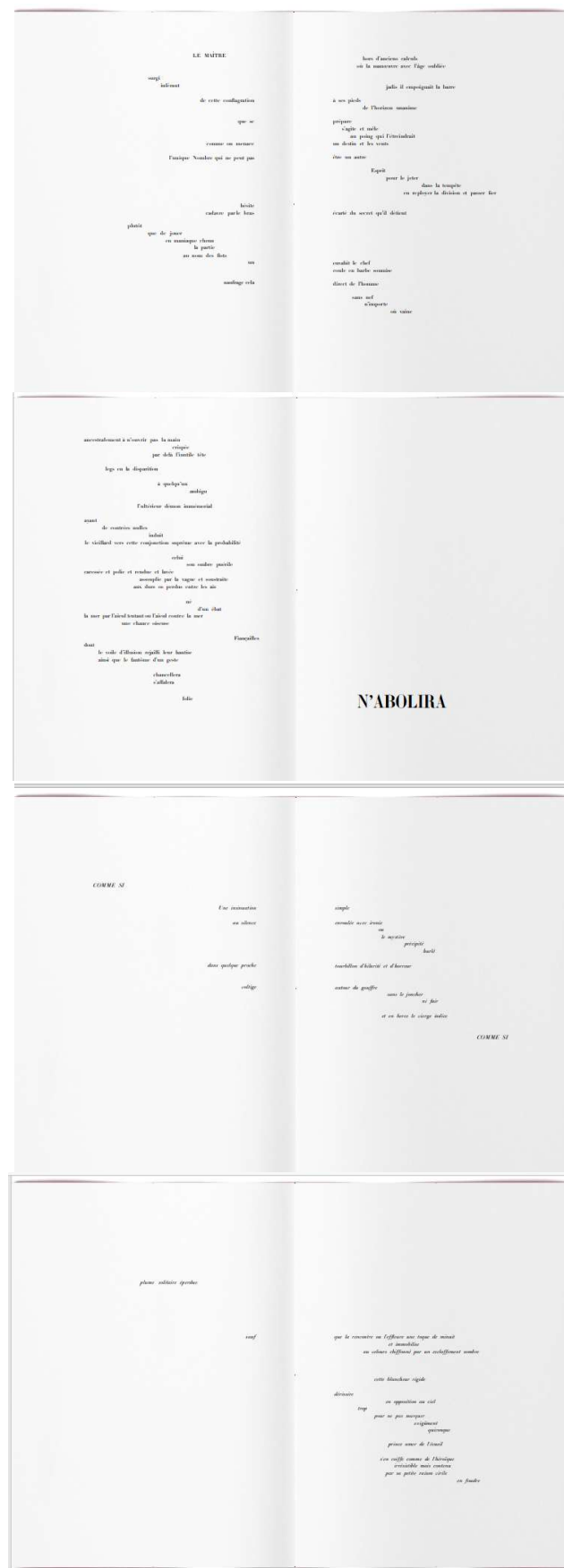


Figura 52. Stéphane Mallarmé. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1897).

Fonte: <http://coupdedes.com/images/coupdedes.pdf>

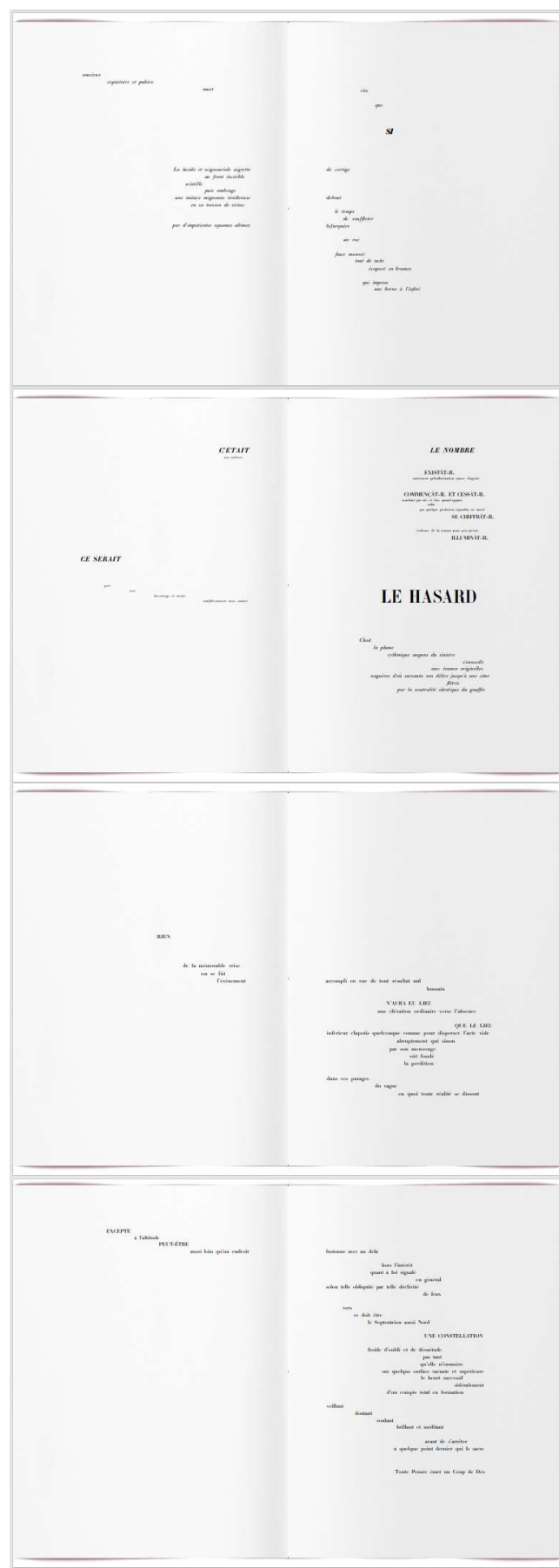


Figura 53. Stéphane Mallarmé. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1897).

Fonte: <http://coupdedes.com/images/coupdedes.pdf>

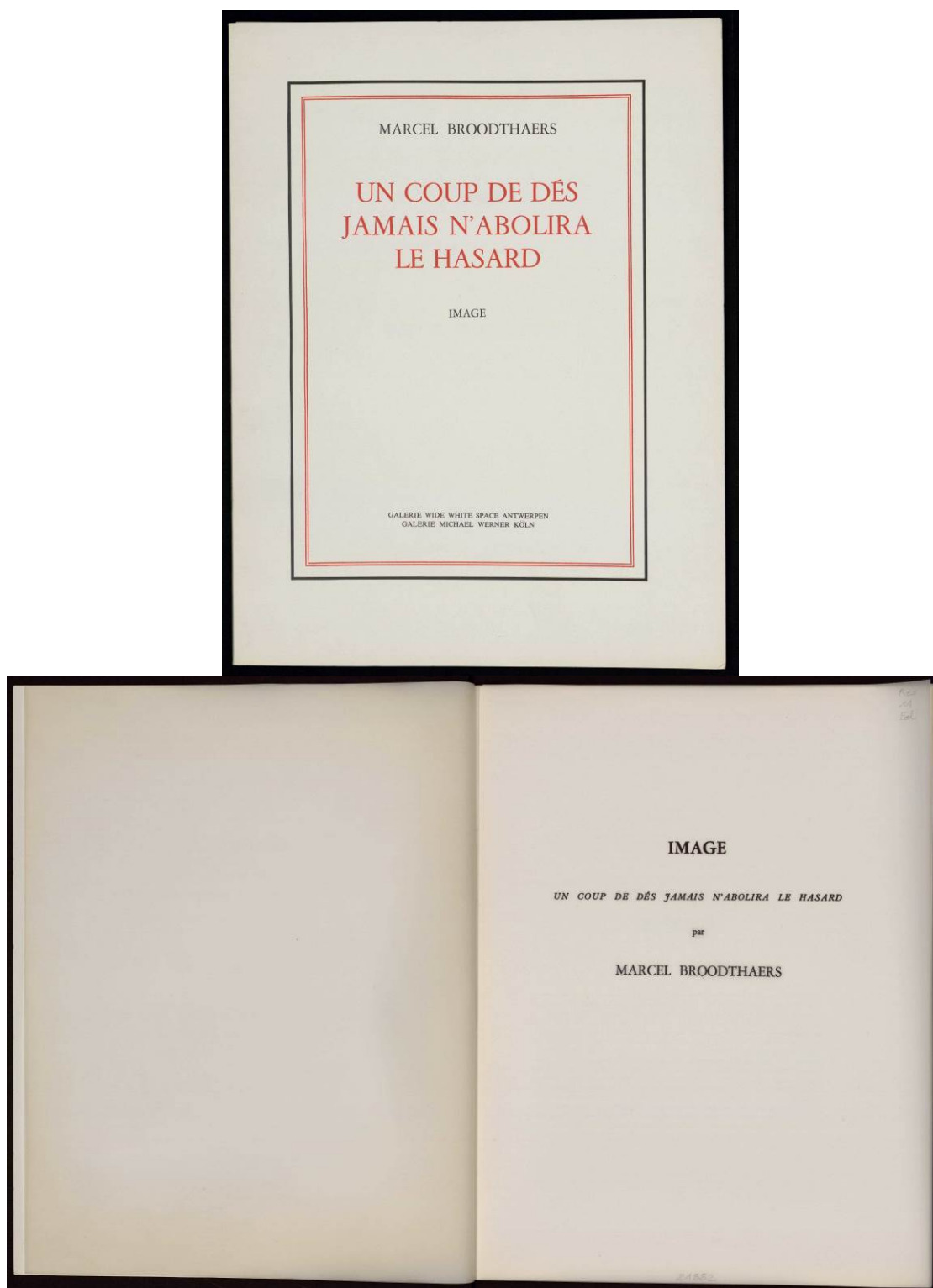


Figura 54. Marcel Broodthaers. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1969). Capa e Folha de Rosto.

Fonte: bljd.sorbonne.fr

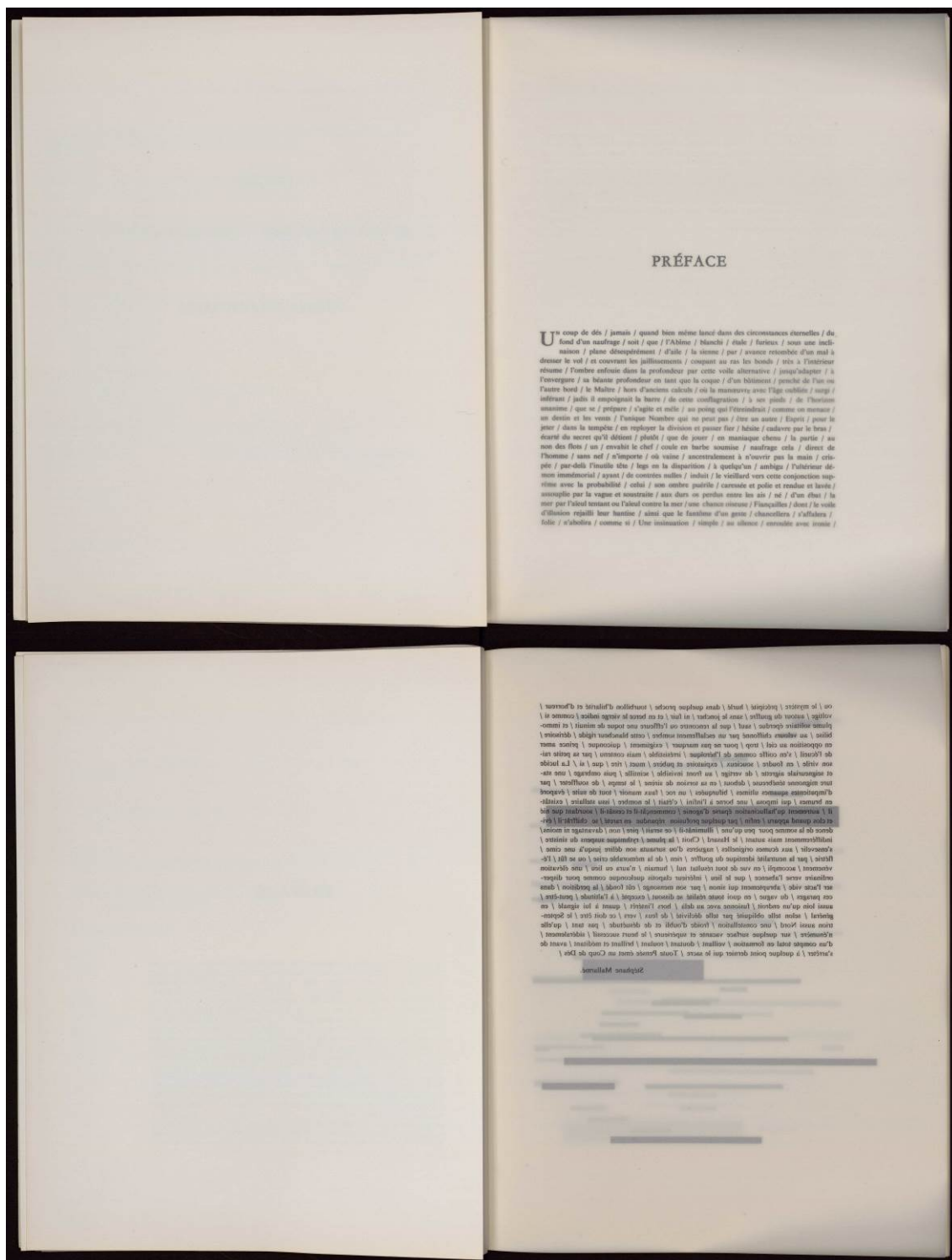


Figura 55. Marcel Broodthaers. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1969). Prefácio.

Fonte: bljd.sorbonne.fr

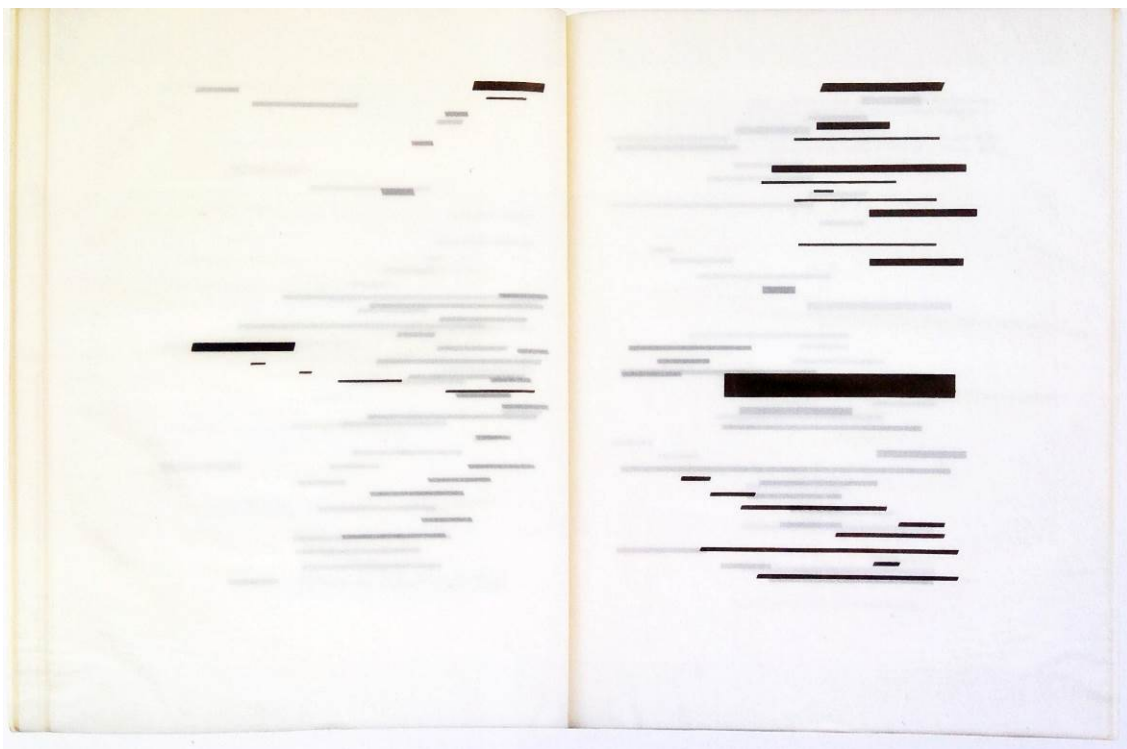


Figura 56. Marcel Broodthaers. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1969). Seleção.

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 159).

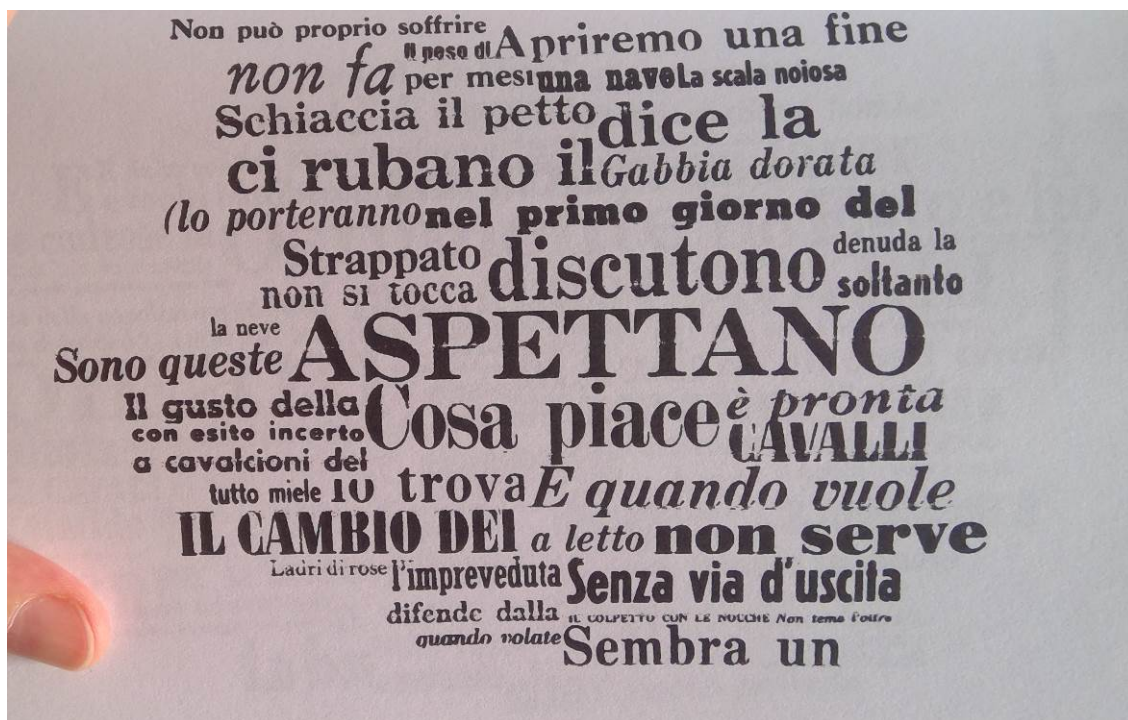


Figura 57. Nanni Balestrini. "Non Serve". Em *Come Si Agisce* (1963). Cronogramma.

Fonte: Balestrini, N. (2015). *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)*. Roma: Derive Approdi (p. 213).



Figura 58. Nanni Balestrini. "È Tutto Pronto". Em *Come Si Agisce* (1963). Cronogramma.

Fonte: Balestrini, N. (2015). *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)*. Roma: Derive Approdi (p. 215).

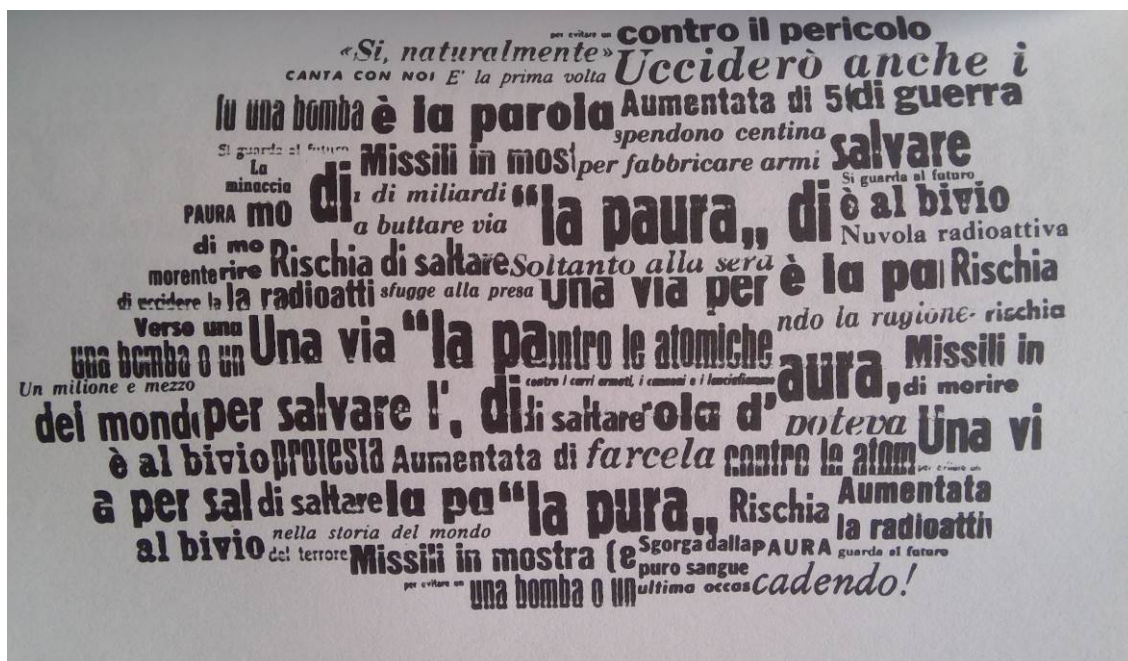


Figura 59. Nanni Balestrini. "Contro il Pericolo". Em *Come Si Agisce* (1963). Cronogramma.

Fonte: Balestrini, N. (2015). *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)*. Roma: Derive Approdi (p. 217).

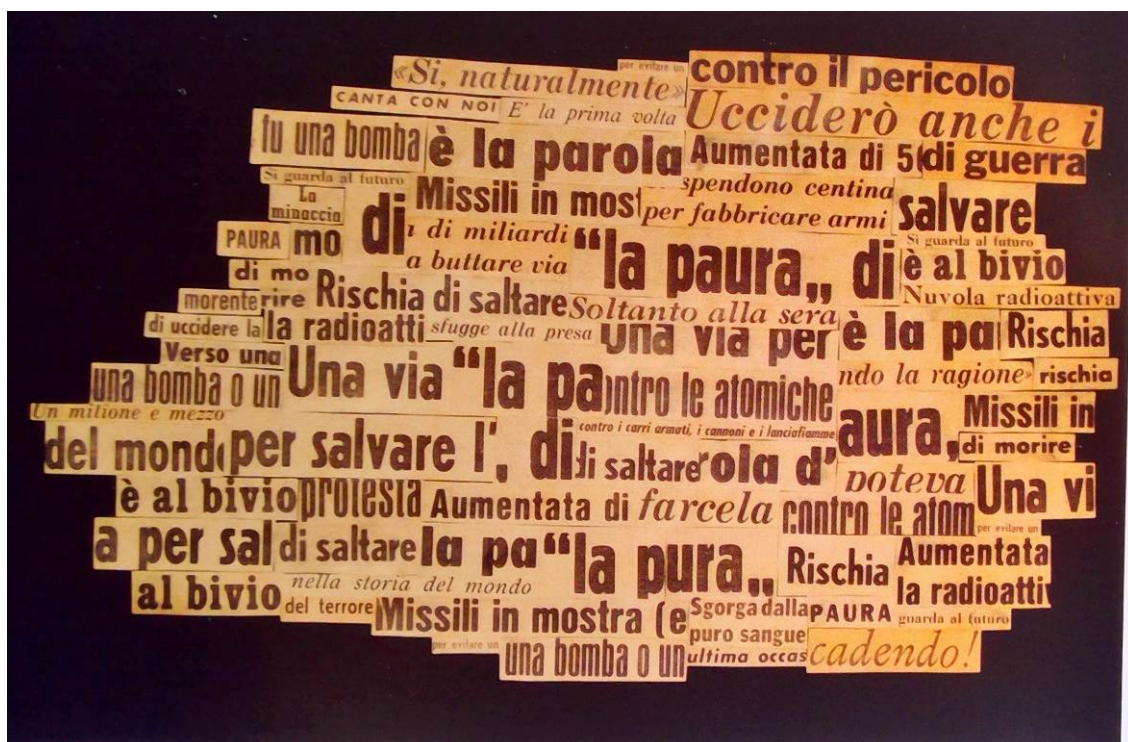


Figura 60. Nanni Balestrini. "Contro il Pericolo". Colagem (1961). Cronogramma.

Fonte: Nanni Balestrini: *Con gli Occhi del Linguaggio*. (2006). Catálogo da Exposição (16 de Mai. a 06 de Jun.). Milano: Fondazione Mudima (p. 164).

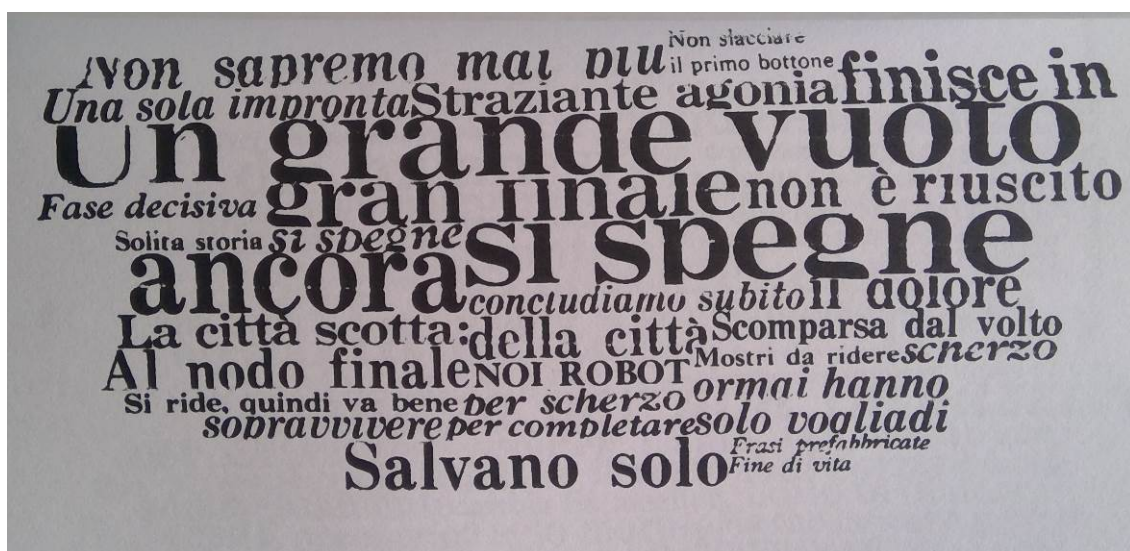


Figura 61. Nanni Balestrini. "Un Grande Vuoto". Em *Come Si Agisce* (1963). Cronogramma.

Fonte: Balestrini, N. (2015). *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)*. Roma: Derive Approdi (p. 219).

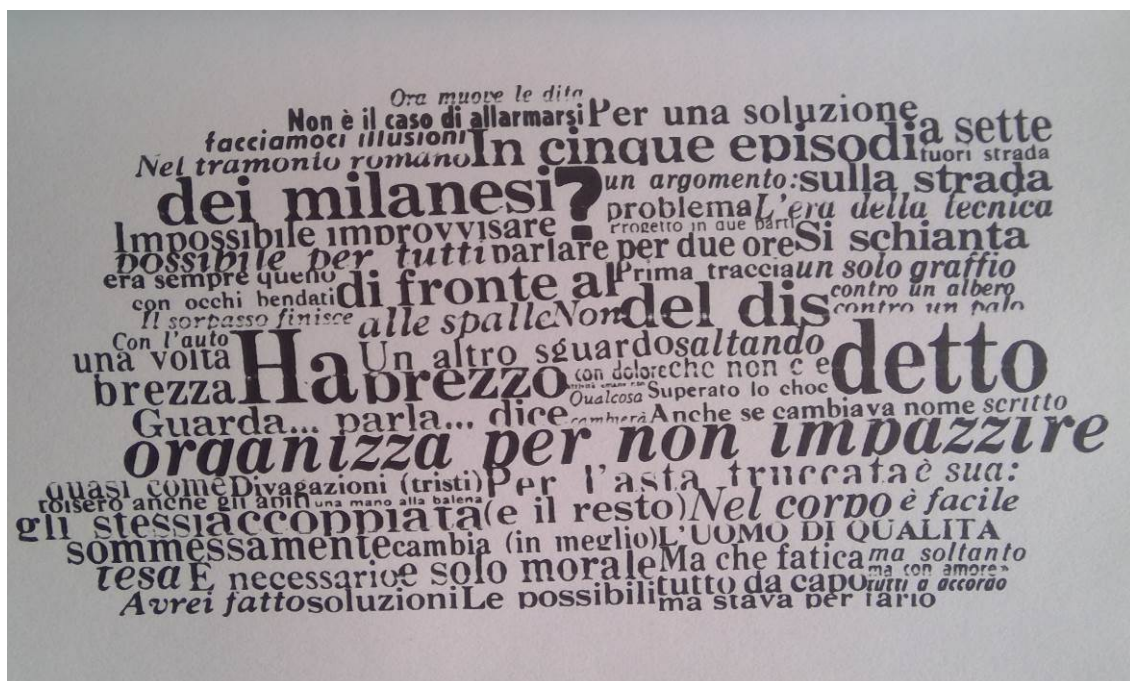


Figura 62. Nanni Balestrini. "Per una Soluzione". Em *Come Si Agisce* (1963). Cronogramma.

Fonte: Balestrini, N. (2015). *Come Si Agisce e Altri Procedimenti: Poesie Complete: Volume Primo (1954-1969)*. Roma: Derive Approdi (p. 221).



Figura 63. Nanni Balestrini. "Per una Soluzione". Colagem (1961). Cronogramma.

Fonte: Nanni Balestrini: *Con gli Occhi del Linguaggio*. (2006). Catálogo da Exposição (16 de Mai. a 06 de Jun.). Milano: Fondazione Mudima (p. 165).



Figura 64. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: EVA". Colagem (1964).

Fonte: Miccini, E. (1991). *Poesia Visiva 1962-1991*. Verona: Adriano Parise Editore (p. 81).



Figura 65. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: ESPRESSO". Colagem (1972).

Fonte: Miccini, E. (1991). *Poesia Visiva 1962-1991*. Verona: Adriano Parise Editore (p. 137).



Figura 66. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: VOGUE". Colagem (1974).

Fonte: Miccini, E. (1991). *Poesia Visiva 1962-1991*. Verona: Adriano Parise Editore (p. 81).

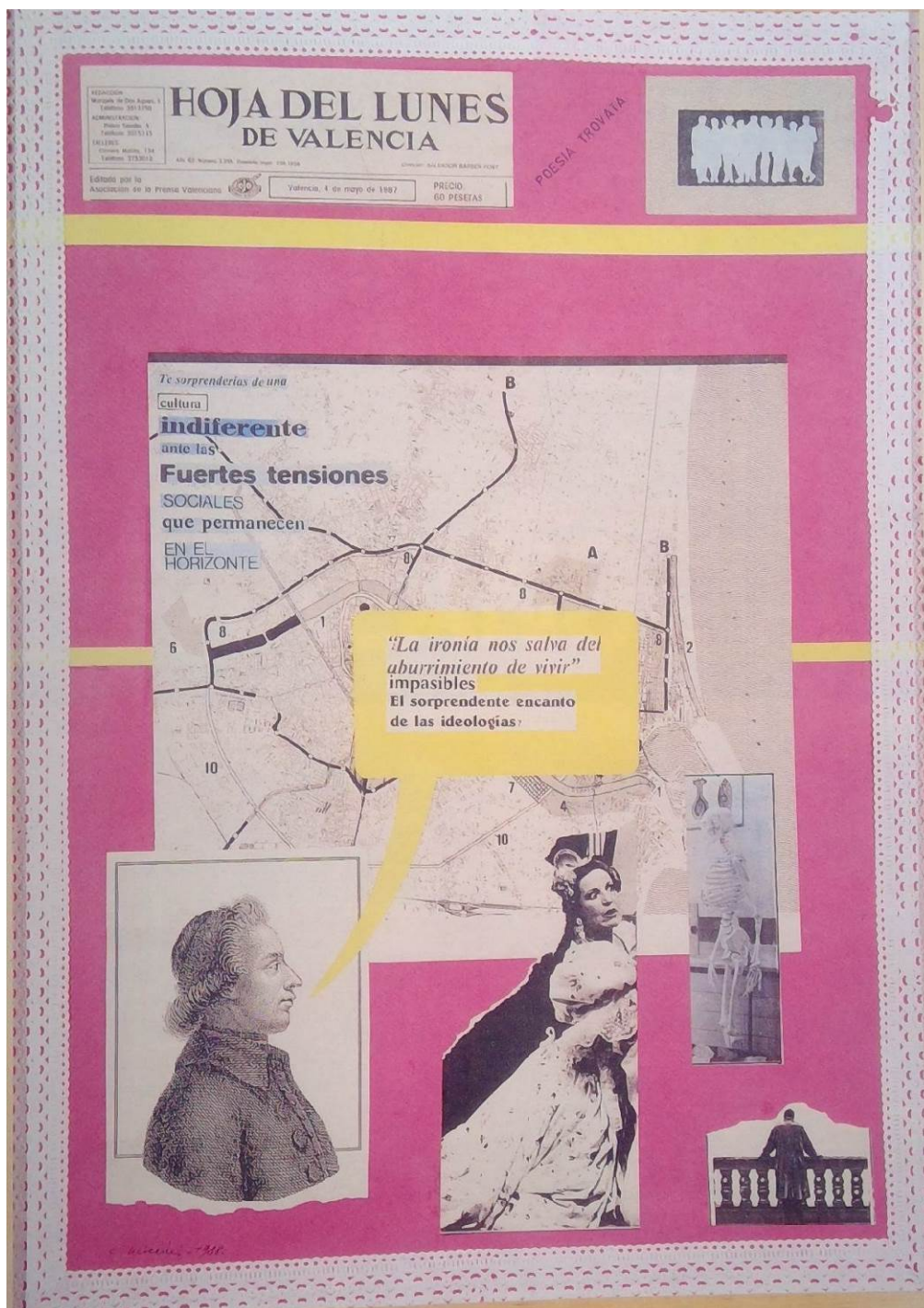


Figura 67. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: HOJA DEL LUNES DE VALENCIA". Colagem (1988).

Fonte: Miccini, E. (1991). *Poesia Visiva 1962-1991*. Verona: Adriano Parise Editore (p. 117).

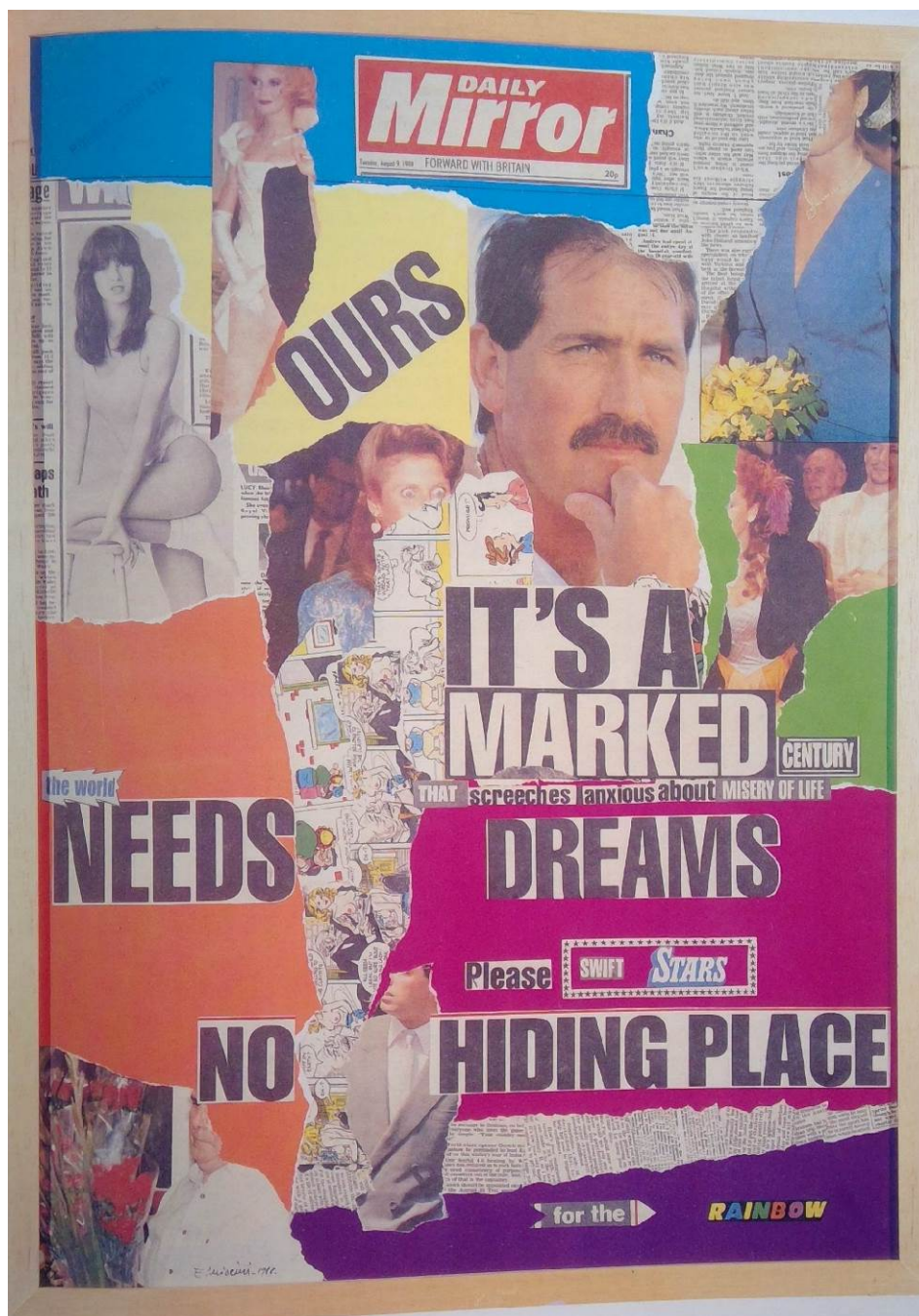


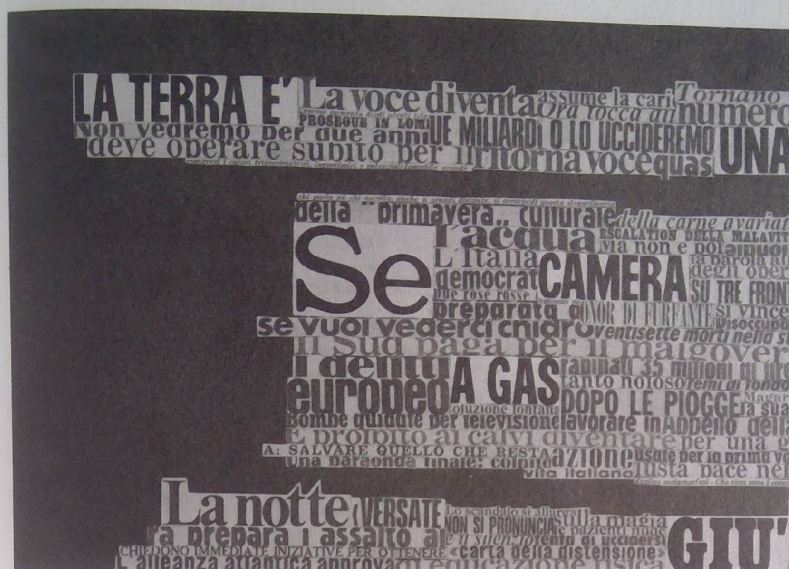
Figura 68. Eugenio Miccini. "Poesia Trovata: DAILY MIRROR". Colagem (1988).

Fonte: Miccini, E. (1991). *Poesia Visiva 1962-1991*. Verona: Adriano Parise Editore (p. 121).



Figura 69. Emilio Isgrò. *Cancellatura* (1964).

Fonte: *Emilio Isgrò: Modelo Italia 2013-1964*. (2013). Catálogo da Exposição (Roma: 20 de Jun. a 06 de Out.). Milano, Roma: Electa (p. 167).



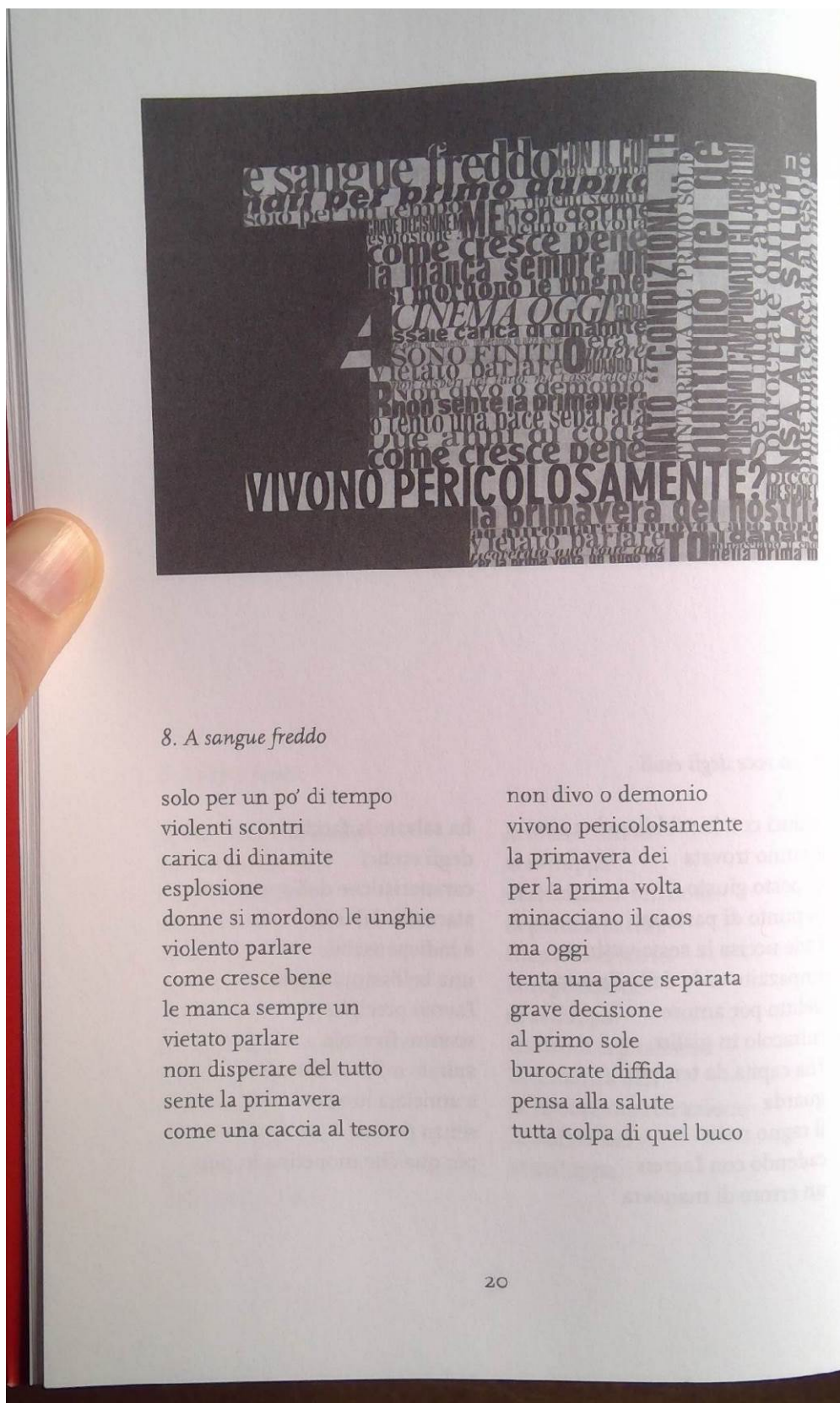
3. Primavera culturale

ritorna la voce
 chi parla chi ascolta
 la parola agli operai
 l'Italia democratica
 la voce diventa
 rose rosse
 dopo le piogge
 la terra è
 proibita ai calvi
 bombe guidate per televisione
 soluzione lontana
 due miliardi o lo uccideremo
 se vuoi vederci chiaro

salvare quello che resta
 prepara l'assalto
 lo scandalo si allarga
 educazione fisica
 le pazienti nude
 baraonda finale
 appello della
 per una
 vita italiana chiedono imme-
 diate trattative per ottenere
 l'acqua
 e il silenzio

Figura 71. Nanni Balestrini. "Primavera Culturale". Em *Non Capiterà Mai Più* (1972).

Fonte: Balestrini, N. (2016). *Le Avventure della Signorina Richmond e Blackout: Poesie Complete: Volume Secondo* (1972-1989). Roma: Derive Approdi (p. 15).



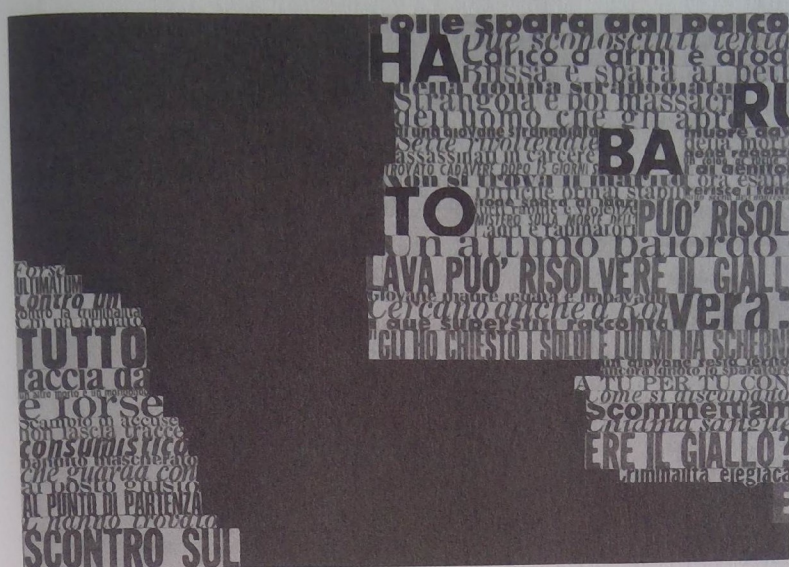
8. A sangue freddo

solo per un po' di tempo
 violenti scontri
 carica di dinamite
 esplosione
 donne si mordono le unghie
 violento parlare
 come cresce bene
 le manca sempre un
 vietato parlare
 non disperare del tutto
 sente la primavera
 come una caccia al tesoro

non divo o demonio
 vivono pericolosamente
 la primavera dei
 per la prima volta
 minacciano il caos
 ma oggi
 tenta una pace separata
 grave decisione
 al primo sole
 burocrate diffida
 pensa alla salute
 tutta colpa di quel buco

Figura 72. Nanni Balestrini. "A Sangue Freddo". Em *Non Capiterà Mai Più* (1972).

Fonte: Balestrini, N. (2016). *Le Avventure della Signorina Richmond e Blackout: Poesie Complete: Volume Secondo (1972-1989)*. Roma: Derive Approdi (p. 20).



9. Ultimatum

forse
 contro la criminalità
 chi ha armato
 non lascia tracce
 bandito mascherato
 folle spara dal palco
 due sconosciuti tentano di
 violentarla
 bussa e spara al petto
 strangola e poi massakra
 sette rivoltellate
 una giovane strangolata
 assassinati in carcere
 trovato cadavere dopo 15 giorni

un colpo di fucile
 furti rapine e violenze
 i misteri sulla morte di
 giovane madre legata e
 imbavagliata
 due superstiti raccontano
 gli ho chiesto i soldi e lui mi ha
 schernito
 ancora ignoto lo sparatore
 a tu per tu con
 come si discolpano
 un attimo balordo
 può risolvere il giallo
 criminalità elegiaca

Figura 73. Nanni Balestrini. "Ultimatum". Em *Non Capiterà Mai Più* (1972).

Fonte: Balestrini, N. (2016). *Le Avventure della Signorina Richmond e Blackout: Poesie Complete: Volume Secondo (1972-1989)*. Roma: Derive Approdi (p. 21).

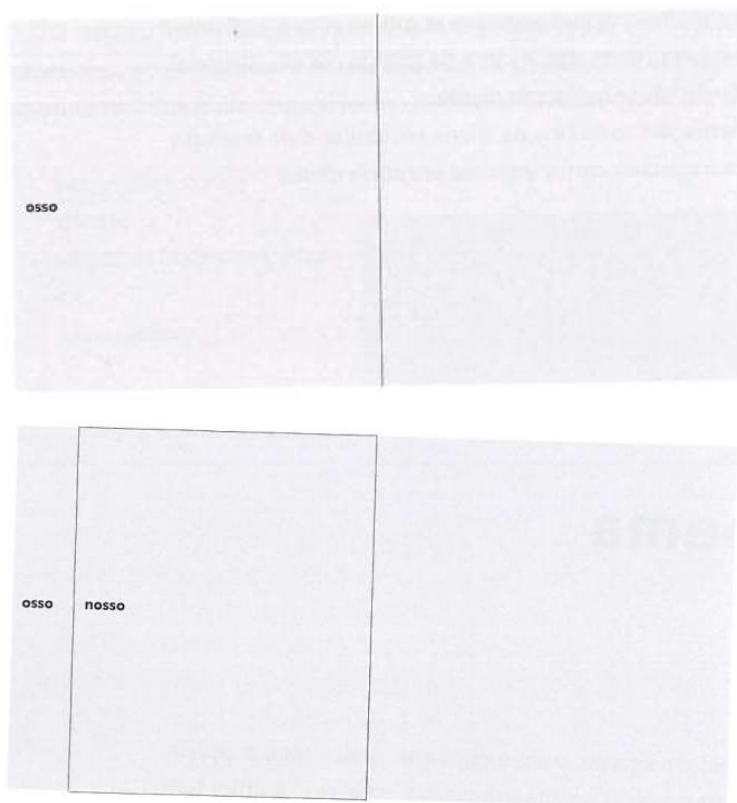


Figura 76. Diagrama do primeiro livro-poema de Ferreira Gullar.

Fonte: Gullar, F. (2007). *Experiência Neoconcreta : Momento-Limite da Arte*. São Paulo: Cosac Naify (pp. 35-36).

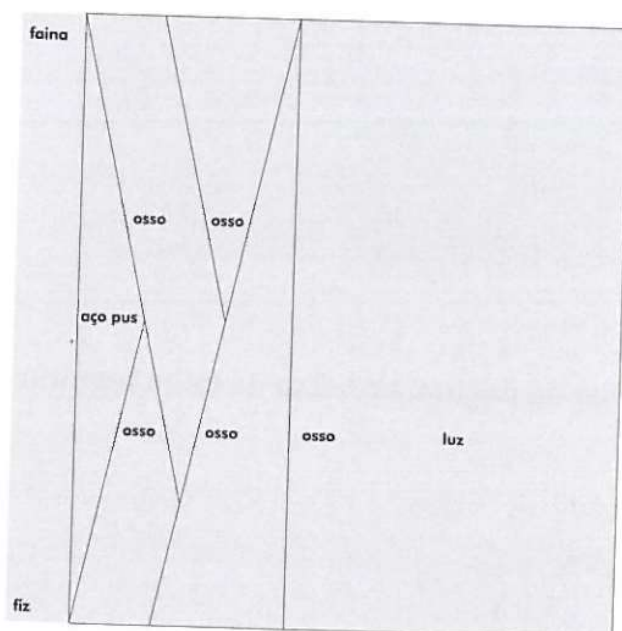


Figura 77. Diagrama do segundo livro-poema de Ferreira Gullar.

Fonte: Gullar, F. (2007). *Experiência Neoconcreta : Momento-Limite da Arte*. São Paulo: Cosac Naify (p. 36).

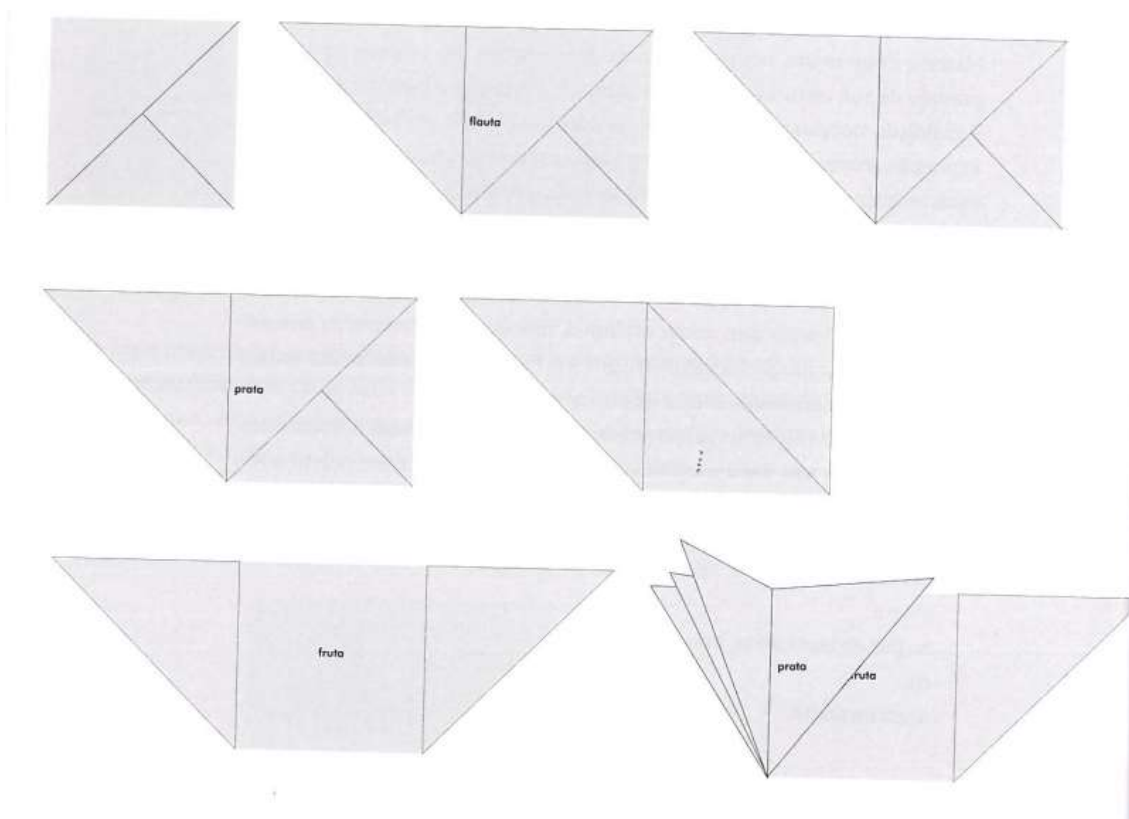


Figura 78. Diagrama do terceiro livro-poema de Ferreira Gullar, intitulado *Fruta*.

Fonte: Gullar, F. (2007). *Experiência Neoconcreta : Momento-Limite da Arte*. São Paulo: Cosac Naify (p. 38).

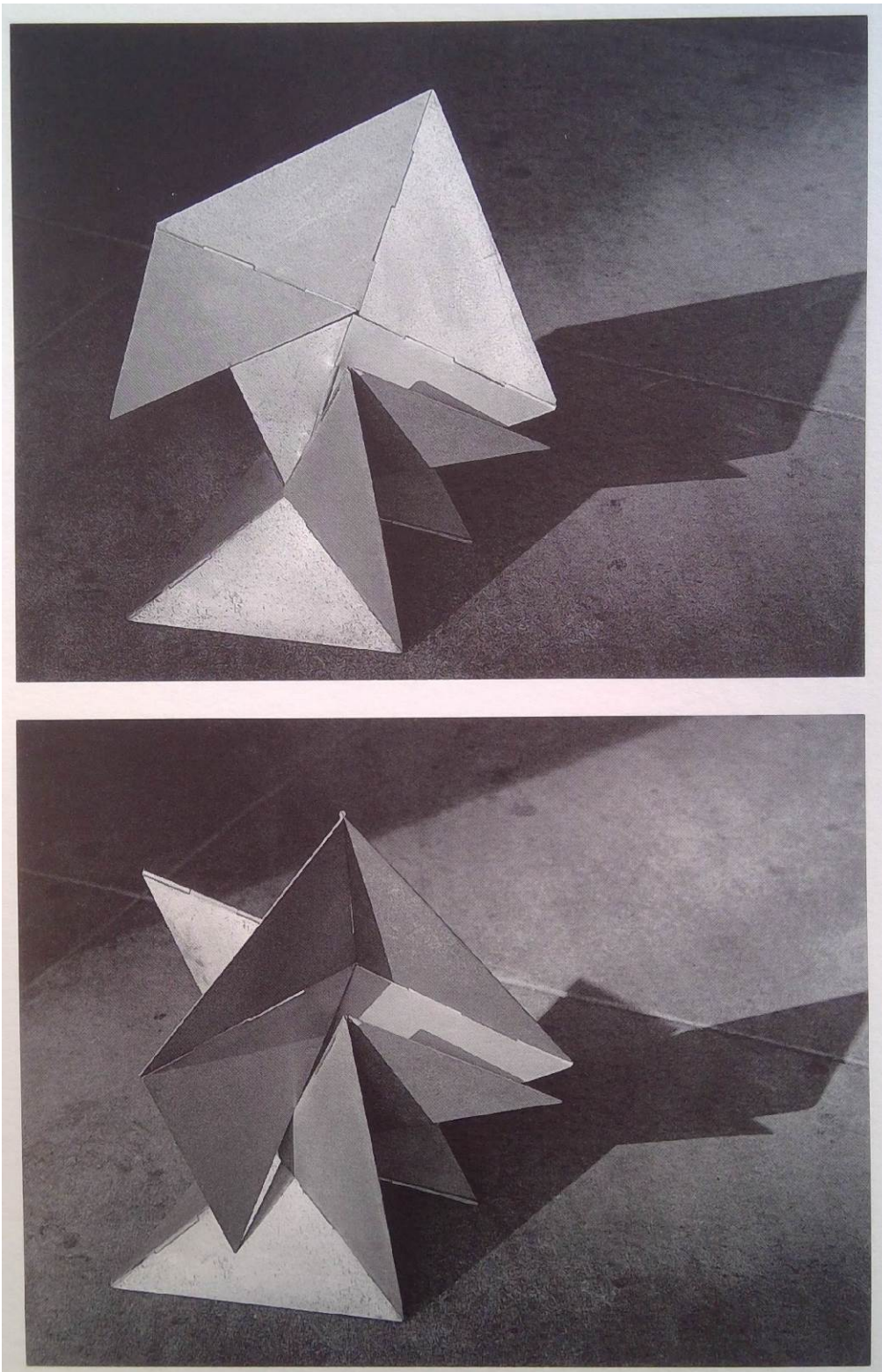


Figura 79. Lygia Clark. *Bicho* (1960-1963).

Fonte: *Lygia Clark*. (1997). Catálogo da Exposição. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Fundação de Serralves (p. 131).

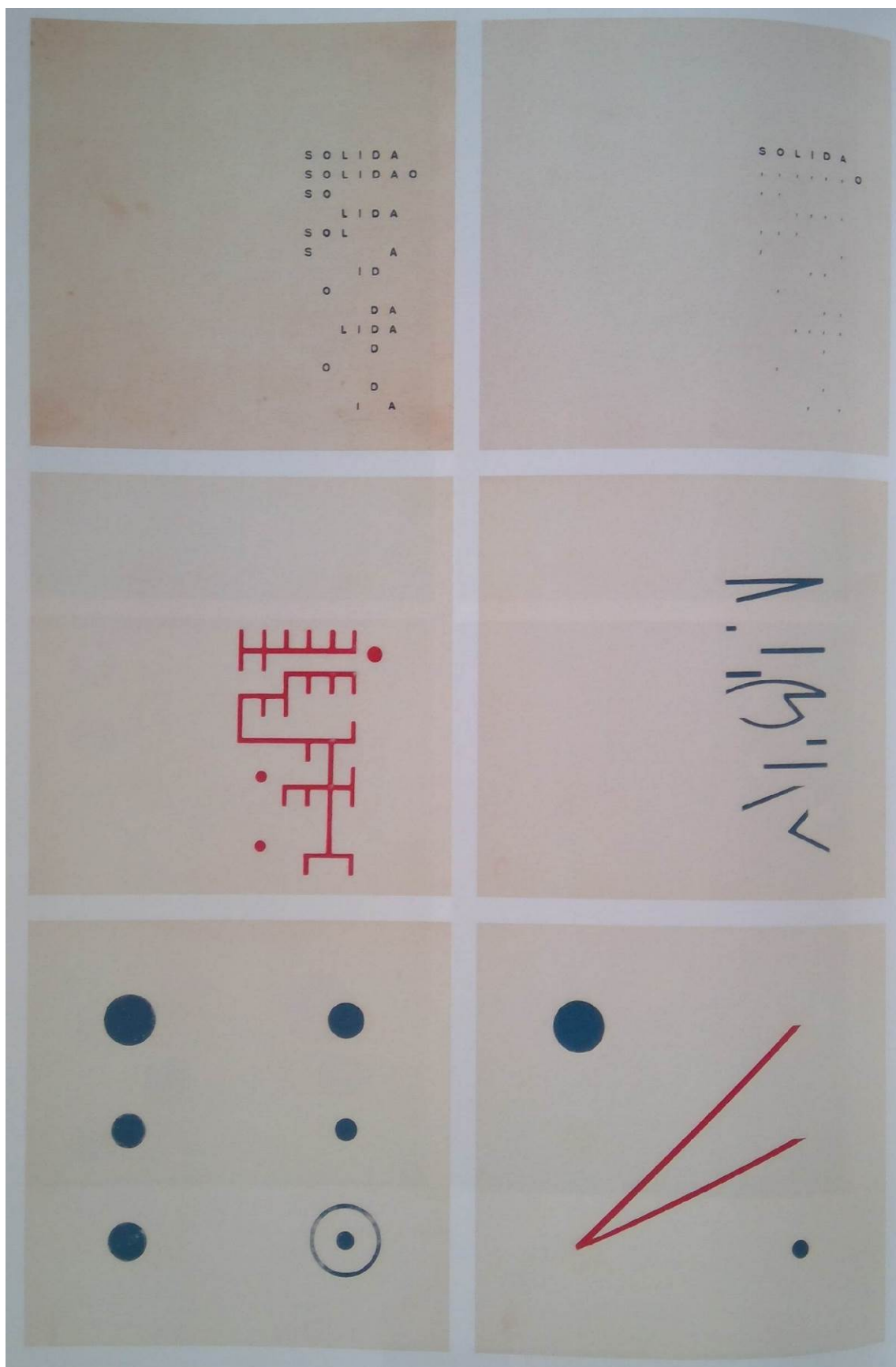


Figura 80. Wladimir Dias-Pino. Variante de *Solida* (1962). Seleção.

Fonte: *OEI: Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 244).

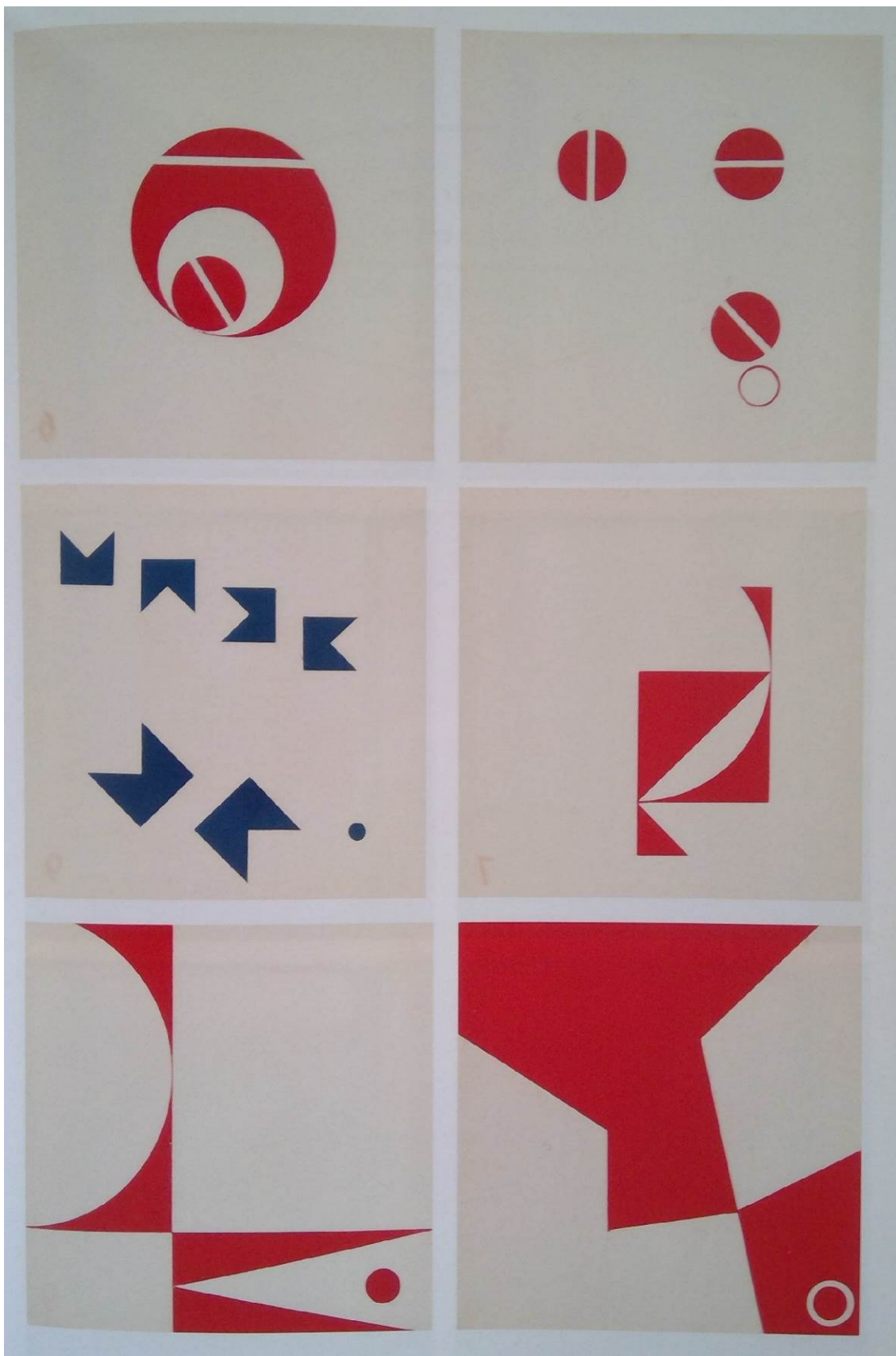


Figura 81. Wladimir Dias-Pino. Variante de *Solida* (1962). Seleção.

Fonte: *OEI: Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 245).

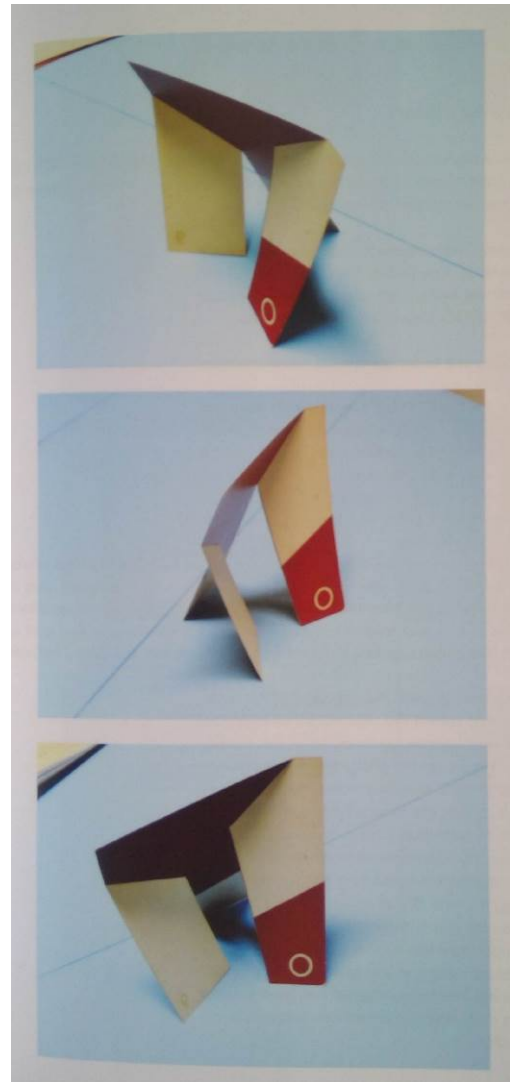
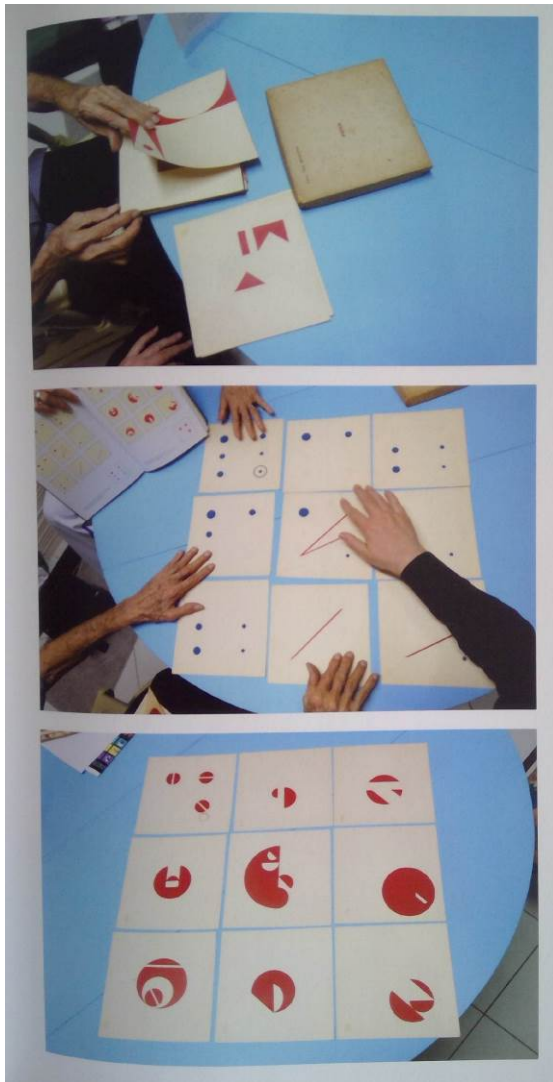


Figura 82. Manipulação das páginas da variante de *Solida* (1962). Selecção.

Fonte: OEI: *Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (pp. 131-133).



Figura 83. Wladimir Dias-Pino. *A Ave* (1956). Selecção.

Fonte: *OEI: Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 122).



Figura 84. Wladimir Dias-Pino. *A Ave* (1956). Seleccção.

Fonte: *OEI: Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 126).

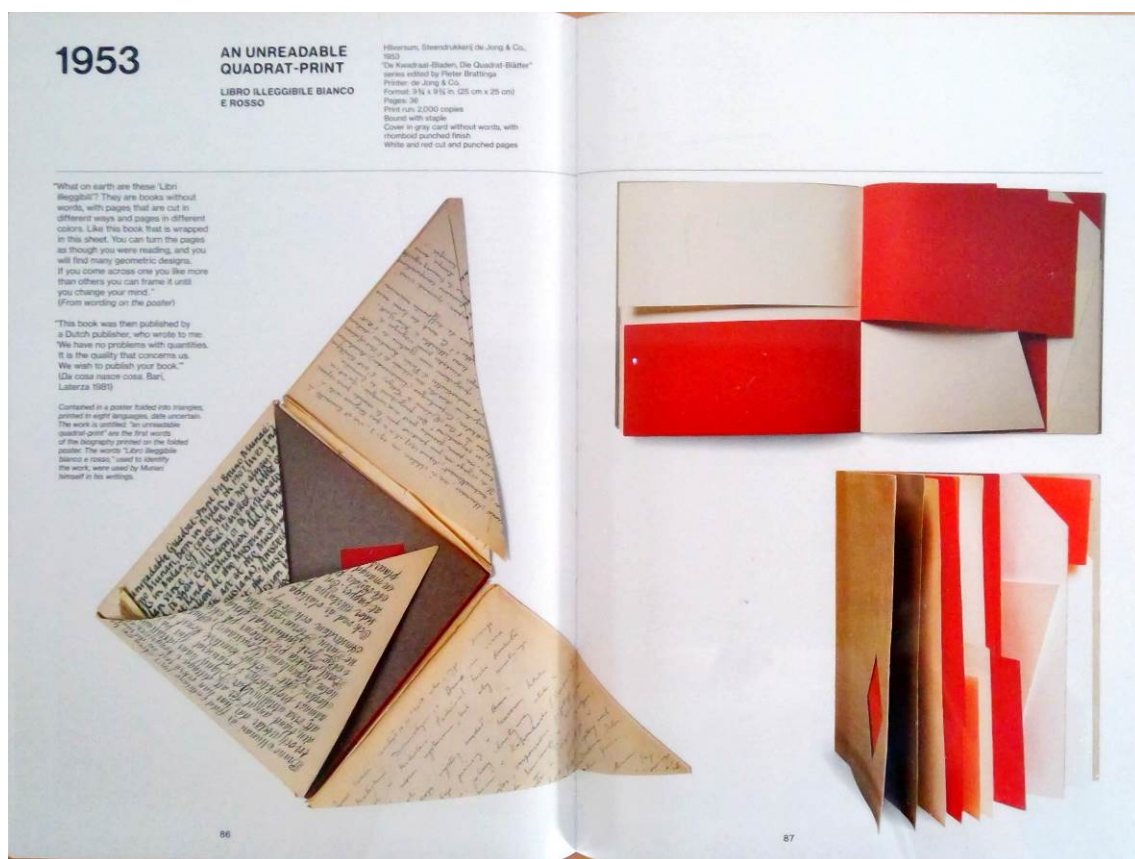


Figura 85. Bruno Munari. *Un Unreadable Quadrat-Print* (1953).

Fonte: Maffei, G. (2009). *Munari's Books*. Mantova: Corraini Edizioni (pp. 86-87).

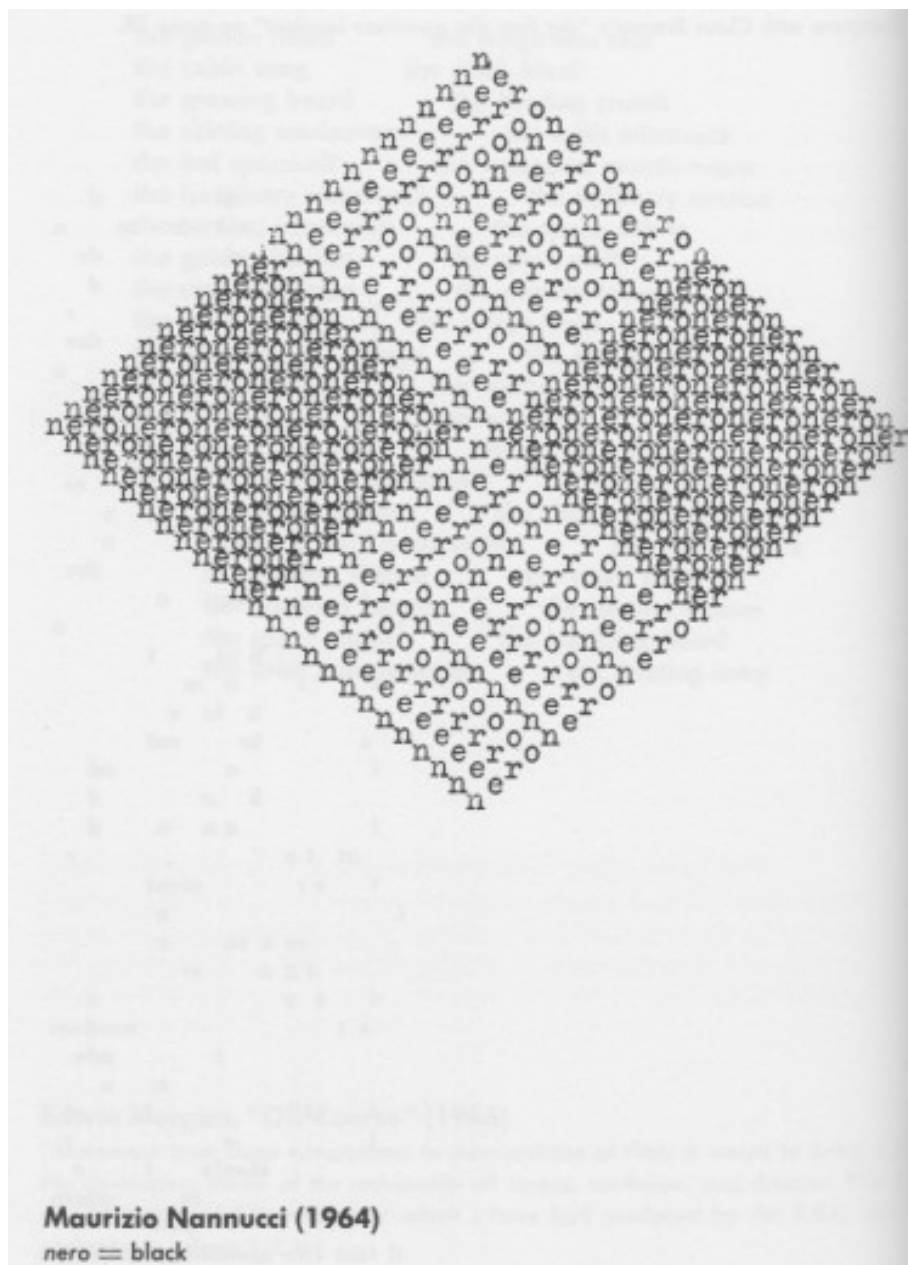


Figura 86. Maurizio Nannucci. "Nero" (1964). Em *An Anthology of Concrete Poetry* (1967). Dattilograma.

Fonte: Williams, E. (Ed.). (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc.

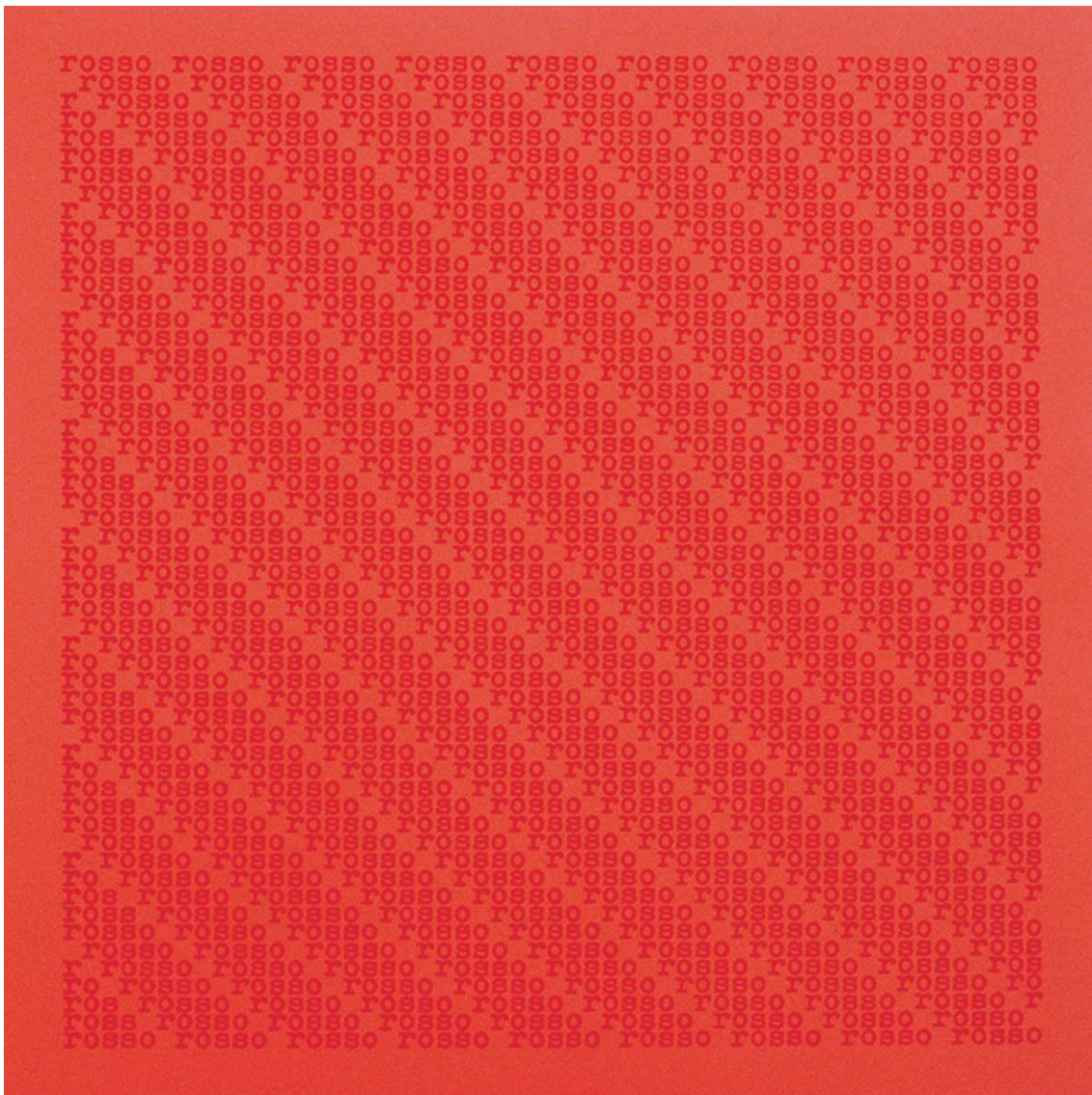


Figura 88. Maurizio Nannucci. "Rosso". Em *Poemi Cromatici* (1972). Dattilogramma.

Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/nannuccimaurizio/4445.html>



Figura 89. Neide de Sá. *Momento* (1967).

Fonte: OEI: *Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 295).

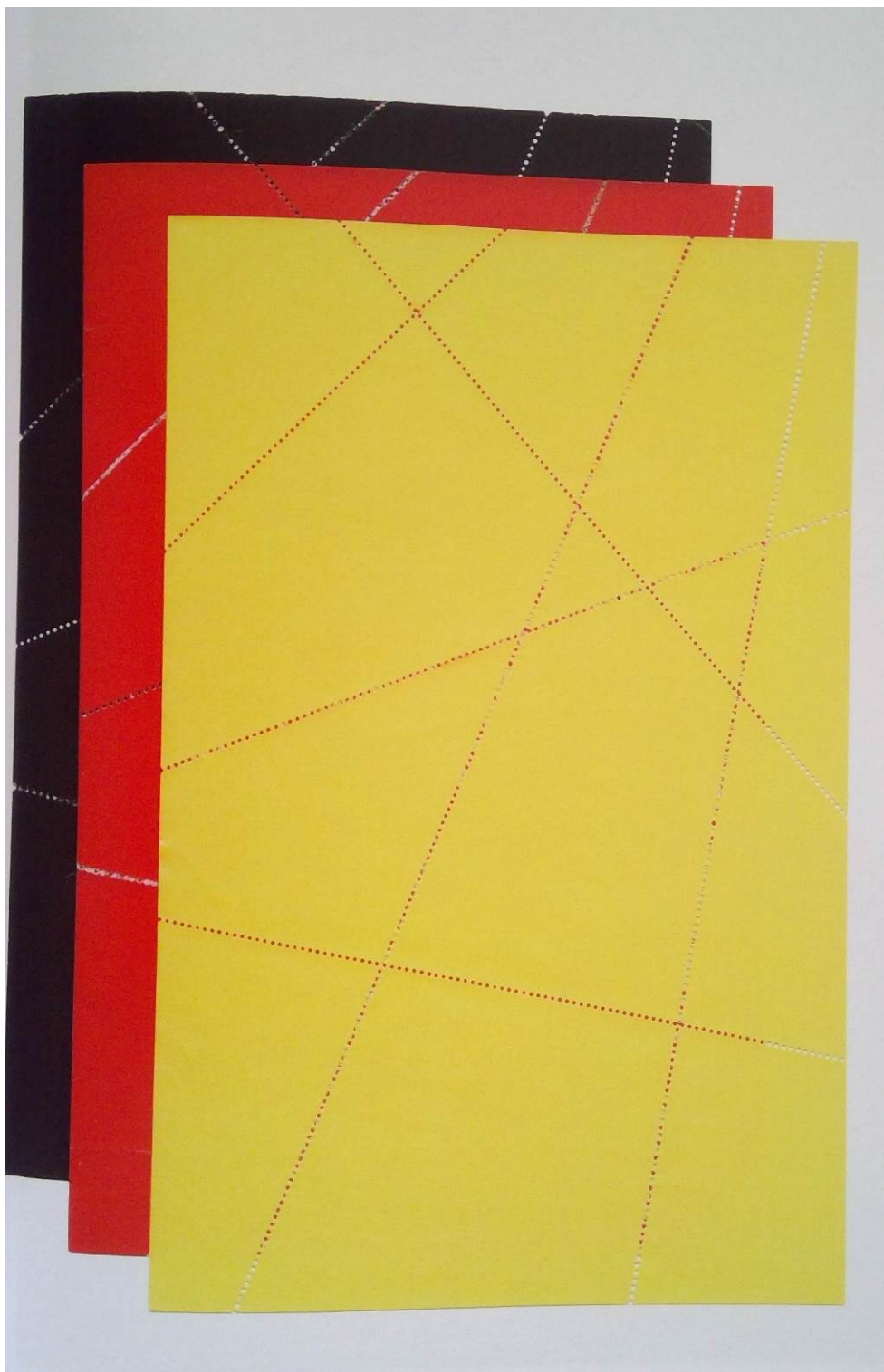


Figura 90. Moacyr Cirne. *Poema para Ser Rasgado* (1973?).

Fonte: OEI: *Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 329).



Figura 91. Lucia Marcucci. *Nuovo Successo* (1965).

Fonte: *Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva*. (2009). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 86).

L'Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio telegrafico. - Leggere, a tempo del presente, la Avvertenza.

TELEGRAFI DELLO STATO
Mon. 25 - Ediz. 1970
Cod. 433000

Tassa principale		SPAZIO	Trasmesso	Circuito	di trasmissione
Tasse accessorie		per cartellini di urgenza	il	ore	
TOTALE ... L.			Trasmittente		

TELEGRAMMA

Qualità	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUMERO	PAROLE	DATA	ORE	Visa e altre indicazioni di servizio
	COLOGNA						

AVVERTENZA - SI PREGA SCRIVERE A MACCHINA O A CARATTERE STAMPATELLO

DESTINATARIO E INDIRIZZO	MISS CHRYSETTA CHANCEL						
Indirizzo (Vedi nota 1 e 2)	LUNA						
TESTO al ricevente PRIMA	IL MONDO CROLLA STOP						
	CI RIVEDREMO DOPO STOP						
	JOHN						

Indicazioni obbligatorie, ad uso d'ufficio, che vengono trasmesse solo a richiesta del mittente:
COGNOME, NOME, DOMICILIO DEL MITTENTE:

michele perfetti - 1968 *michele perfetti*

michele perfetti / 1968 / « telegramma »

L'Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio telegrafico. - Leggere, a tempo del presente, la Avvertenza.

TELEGRAFI DELLO STATO
Mon. 25 - Ediz. 1970
Cod. 433000

Tassa principale		SPAZIO	Trasmesso	Circuito	di trasmissione
Tasse accessorie		per cartellini di urgenza	il	ore	
TOTALE ... L.			Trasmittente		

TELEGRAMMA

Qualità	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUMERO	PAROLE	DATA	ORE	Visa e altre indicazioni di servizio
	COLOGNA						

AVVERTENZA - SI PREGA SCRIVERE A MACCHINA O A CARATTERE STAMPATELLO

DESTINATARIO E INDIRIZZO	CONSUMATORI BENI TECNOLOGICI						
Indirizzo (Vedi nota 1 e 2)	ITALIA						
TESTO al ricevente PRIMA	SUPERAVANGUARDIA PROGETTA CONTINUA						
	AZIONE SPUTTANAMENTO GLOBALE SISTEMA STOP						
	CONSUMARE CONFORT SUPER BENI MERCATO STOP						
	IN CORSO MISURE URGENTI CONTRAZIONE STOP						
	PRODUTTORI BENESSERE						

Indicazioni obbligatorie, ad uso d'ufficio, che vengono trasmesse solo a richiesta del mittente:
COGNOME, NOME, DOMICILIO DEL MITTENTE:

michele perfetti - 1969 *michele perfetti*

michele perfetti / 1969 / « telegramma »

Figura 92. Michele Perfetti. "Telegrammi" (1968-1969). Em *Lotta Poetica* (1972).

Fonte: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=189&artgal=6&key=1796&lang=IT>



Figura 93. John Heartfield. "Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen!"
 ["Quem lê jornais burgueses torna-se cego e surdo; fora às ligaduras estupidificantes!"] (1930).

Fonte: Kriebel, S. T. (2014). *Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press (p. 64).



Figura 94. John Heartfield. Sobrecapa de *Braunbuch* (1933).

Fonte: Kriebel, S. T. (2014). *Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press (p. 170).



Figura 95. John Heartfield. "Hurrah, die Butter ist alle!" ["Urta, a manteiga acabou!"] (1935).

Fonte: Kriebel, S. T. (2014). *Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press (p. 4).



Figura 96. Eugenio Miccini. *Il Volto* (1965).

Fonte: *Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva*. (2009). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 88).



Figura 97. Lamberto Pignotti. *Siete Ancora in Tempo* (1964).

Fonte: *Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva*. (2009). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 82).



Figura 98. Luciano Ori. *Estate in Città* (1966).

Fonte: *Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva*. (2009). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 97).



Figura 99. Luciano Ori. *Tutto il Meglio* (1966).

Fonte: *Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva*. (2009). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 97).



Figura 100. Ketty La Rocca. *Top Secret* (1965).

Fonte: *Parole Contro 1963-1968: Il Tempo della Poesia Visiva*. (2009). Catálogo da Exposição (Montevarchi: 18 de Abr. a 21 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 97).

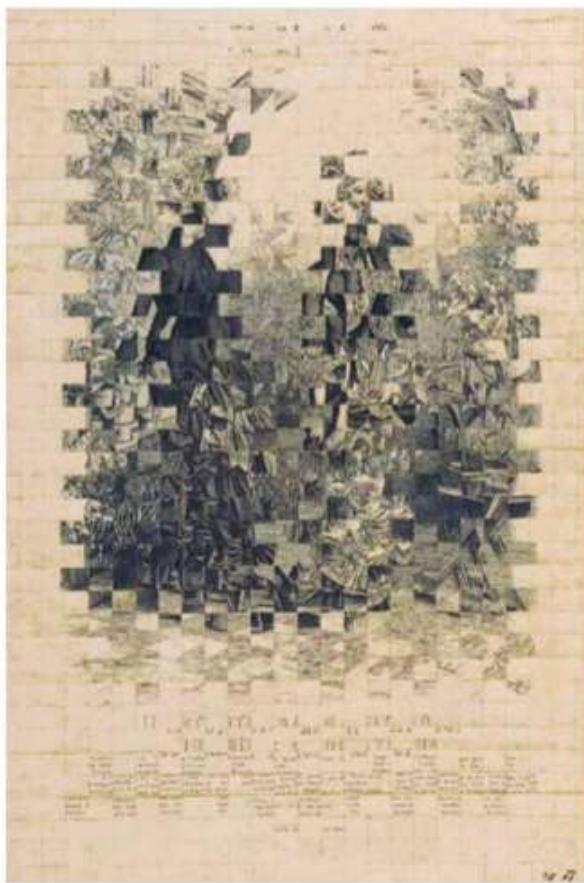


Figura 101. Jiří Kolář. [Sem Título]. (1963). Cuborollage.

Fonte: Jiří Kolář. (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 30). Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015



Figura 102. Jiří Kolář. [Homenagem à Maja Desnuda (Goya)] (1963). Cuborollage.

Fonte: Jiří Kolář. (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 86). Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015

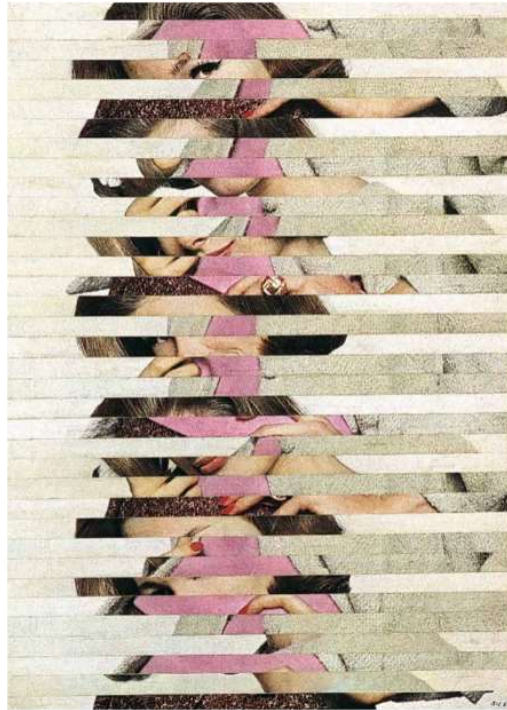


Figura 103. Jiří Kolář. [Sem Título]. (1961). Rollage.

Fonte: Jiří Kolář. (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 24). Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015

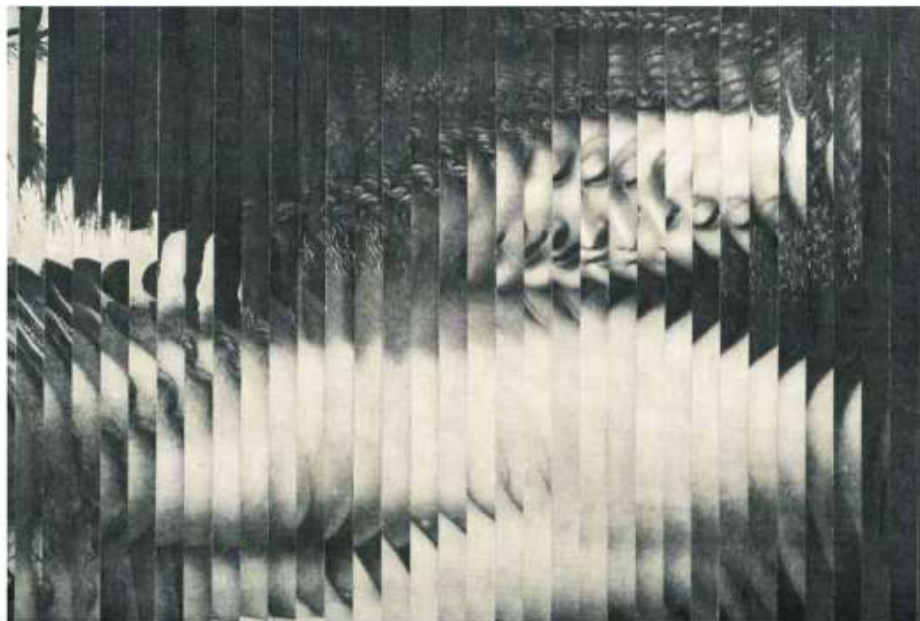


Figura 104. Jiří Kolář. [O Sorriso de Leda]. (1961). Rollage.

Fonte: Jiří Kolář. (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 25). Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015

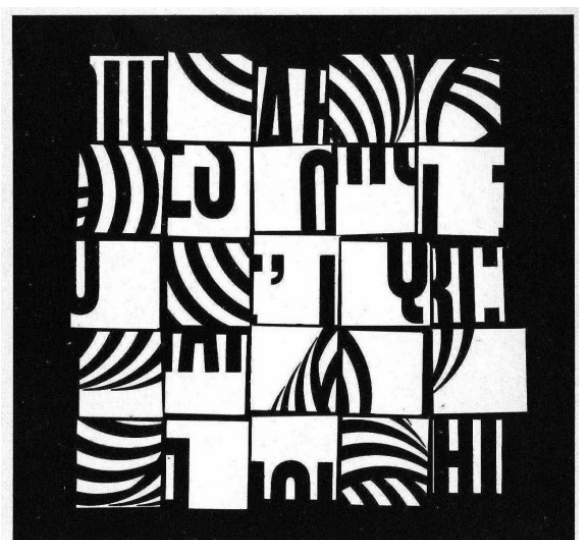


Figura 105. Adriano Spatola. *Zeroglifico* (1966). Seleccção.

Fonte: Spatola, A. (1966). *Zeroglifico*. Bologna: Sampietro Editore. Obtido de http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_storici/S00192.pdf?a=5f4a85870c573



Figura 106. Adriano Spatola. *Zeroglifico* (1966). Seleção.

Fonte: Spatola, A. (1966). *Zeroglifico*. Bologna: Sampietro Editore. Obtido de http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_storici/S00192.pdf?a=5f4a85870c573

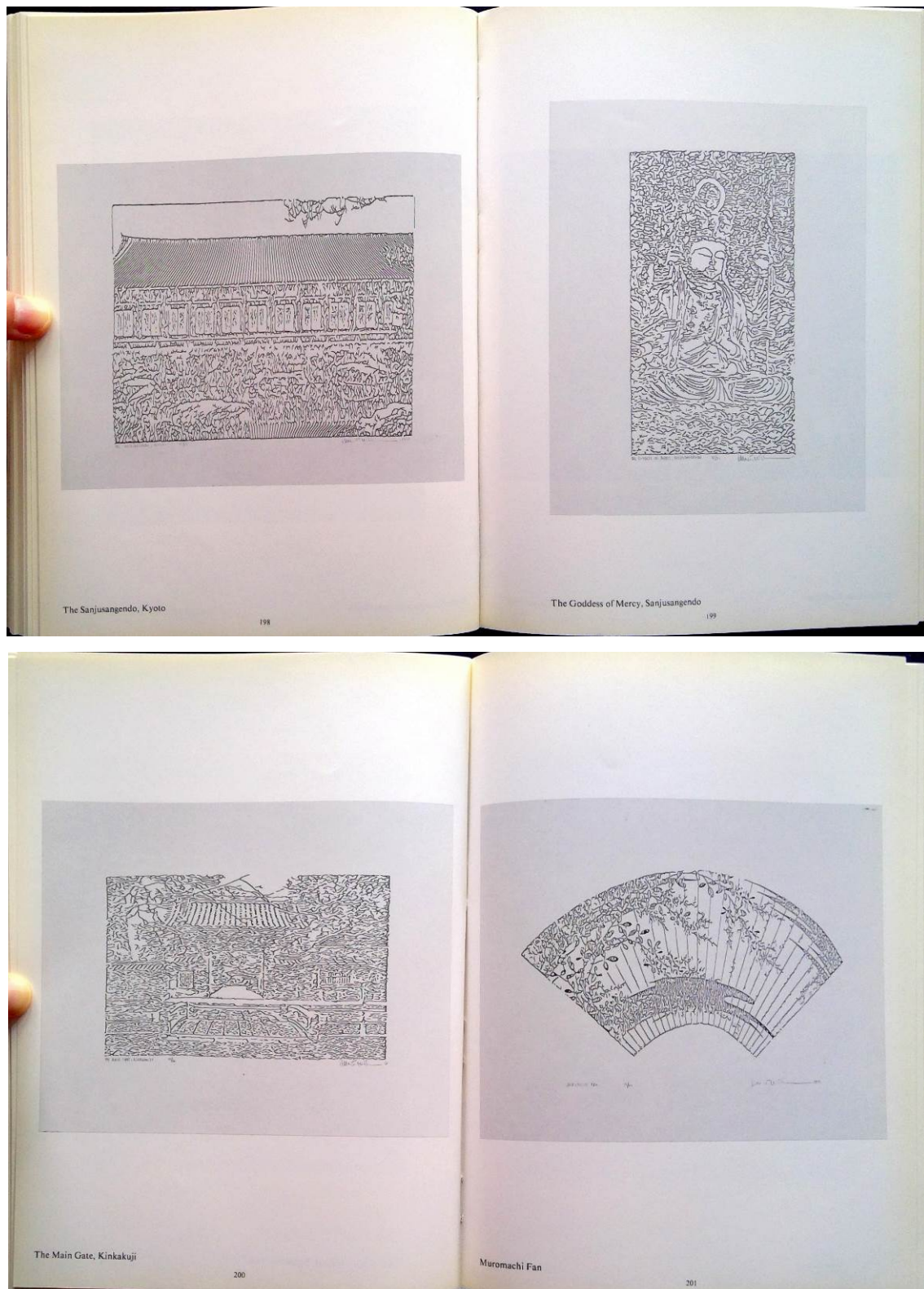


Figura 107. Emmett Williams. *Impressions of Japan* (1980). Seleção.

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 198-201).

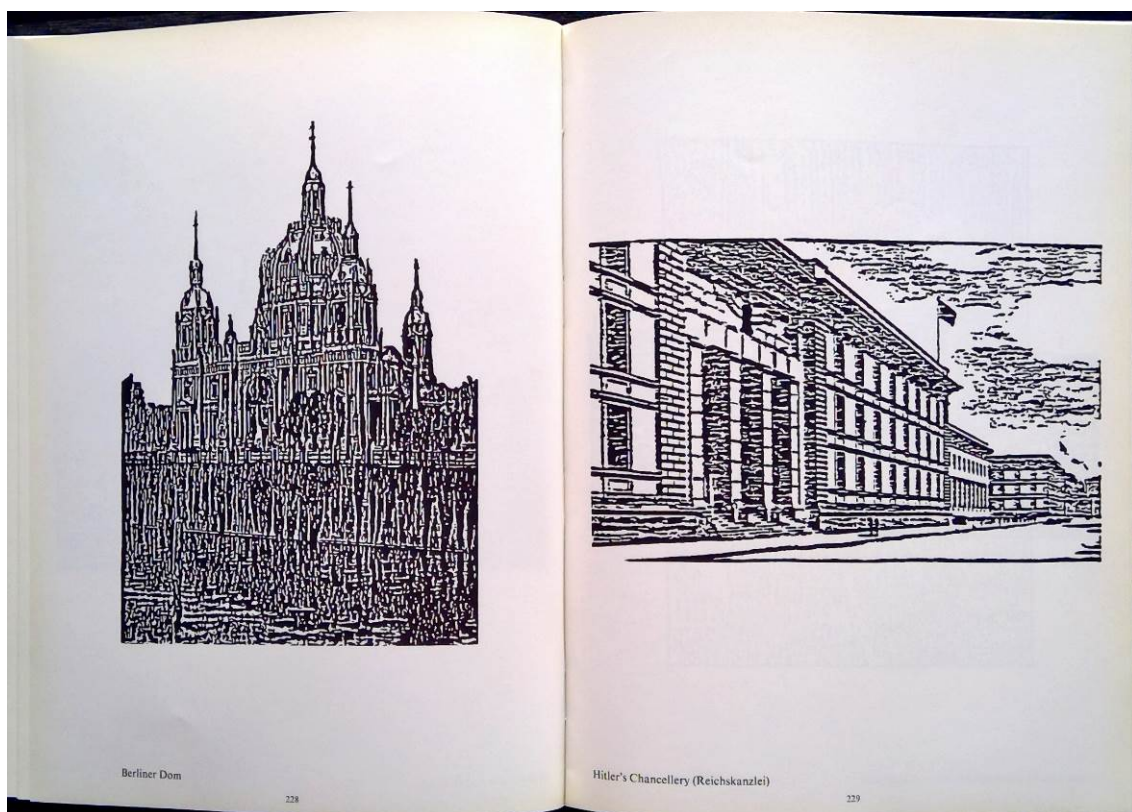
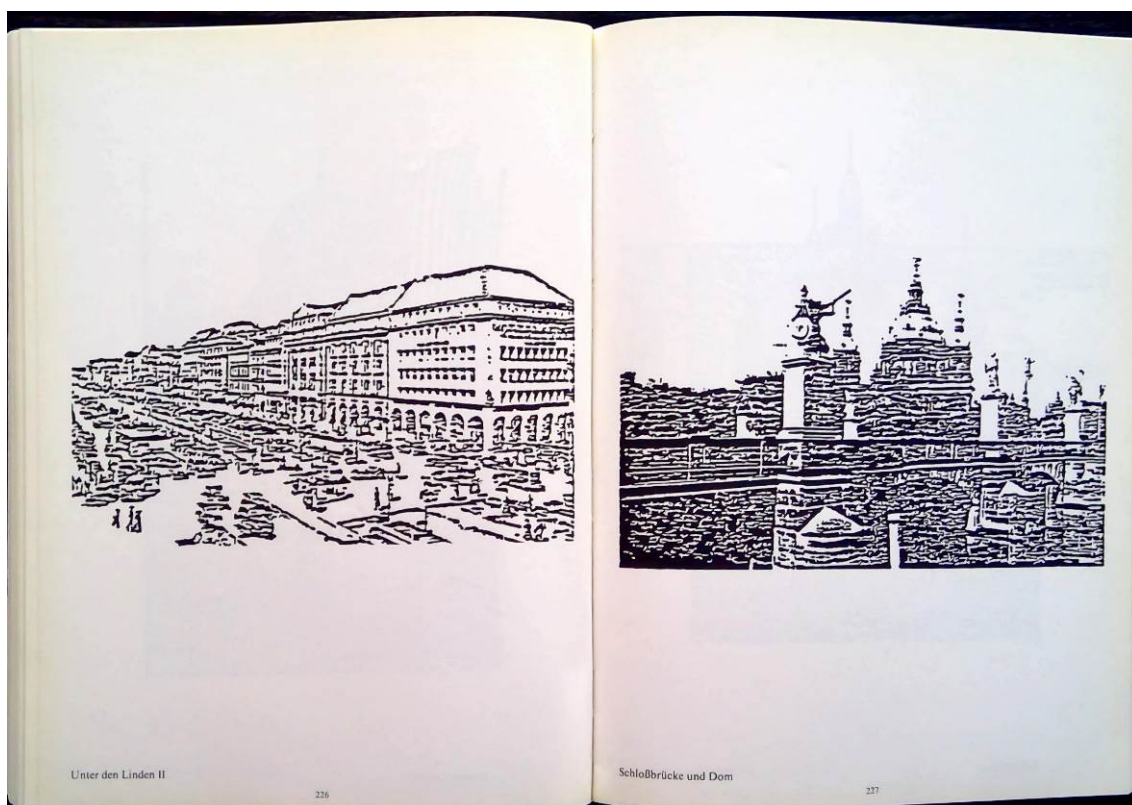


Figura 108. Emmett Williams. *Berlin, Berlin* (1980-1981). Seleção.

Fonte: Williams, E. (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart, London: Edition Hansjörg Mayer (pp. 226-229).

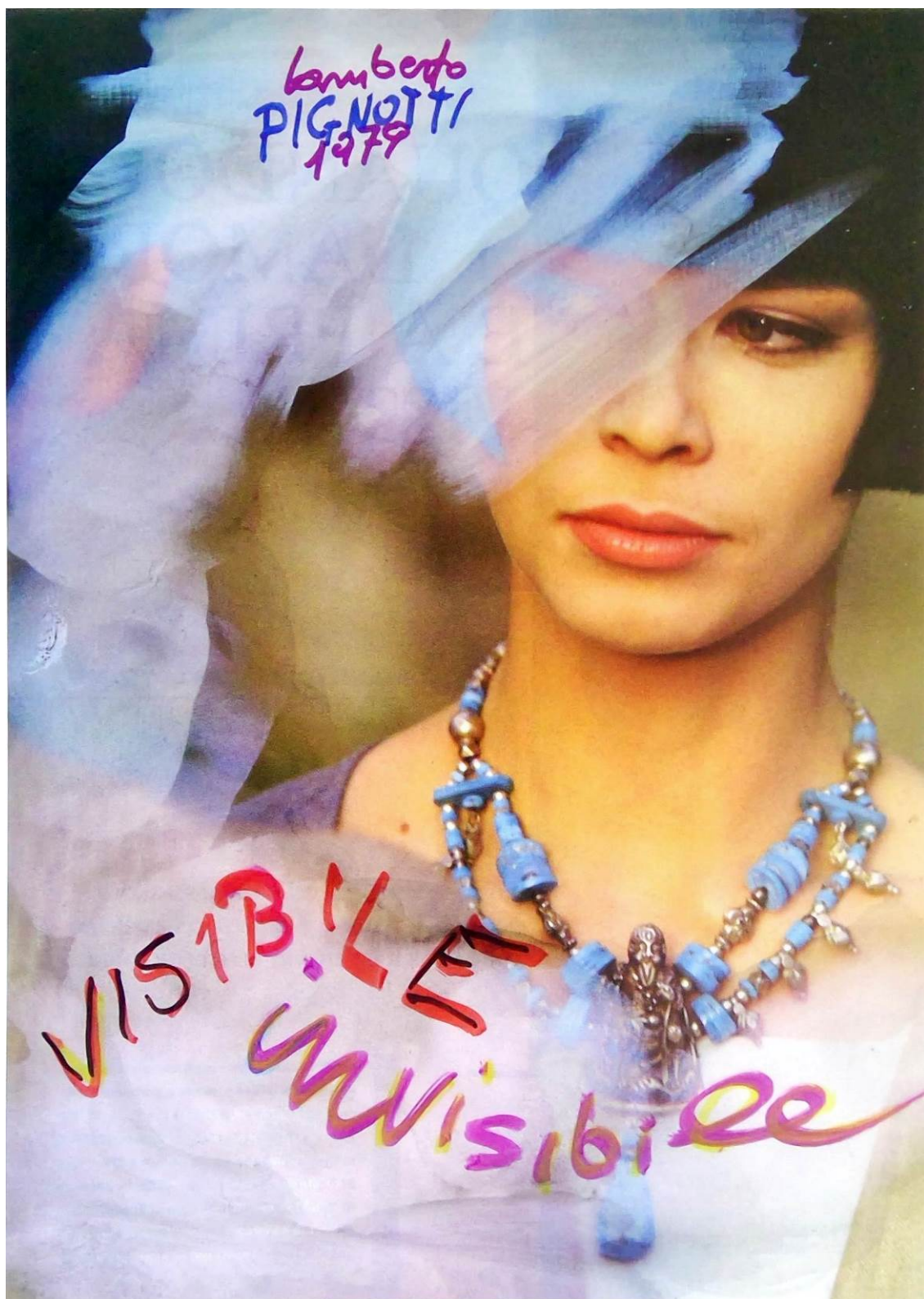


Figura 109. Lamberto Pignotti. *Visibile Invisibile* (1979).

Fonte: *Lamberto Pignotti: Poesia Visiva Tra Figura e Scrittura*. (2012). Catálogo da Exposição (Parma: 20 de Jun. a 20 de Jul.). Milano, Parma: Skira, CSAC dell'Università di Parma (p. 31).



Figura 110. Lamberto Pignotti. *Visibile Invisibile* (1979).

Fonte: *Lamberto Pignotti: Poesia Visiva Tra Figura e Scrittura*. (2012). Catálogo da Exposição (Parma: 20 de Jun. a 20 de Jul.). Milano, Parma: Skira, CSAC dell'Università di Parma (p. 32).

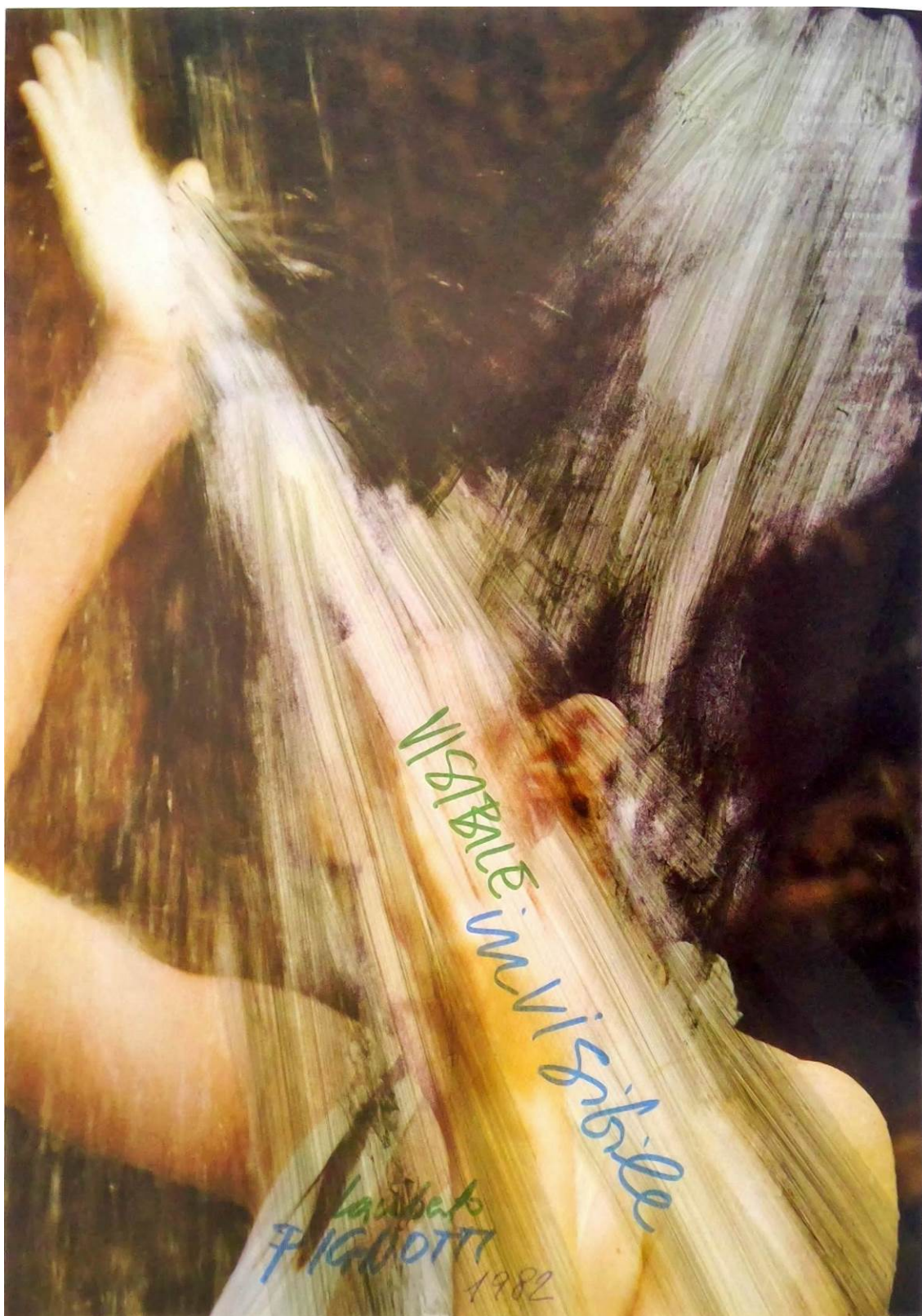


Figura 111. Lamberto Pignotti. *Visibile Invisibile* (1982).

Fonte: *Lamberto Pignotti: Poesia Visiva Tra Figura e Scrittura*. (2012). Catálogo da Exposição (Parma: 20 de Jun. a 20 de Jul.). Milano, Parma: Skira, CSAC dell'Università di Parma (p. 34).



Figura 112. Augusto de Campos. *Olho por Olho/ Eye for Eye* (1964). Popcreto.

Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>



Figura 114. Augusto de Campos. *Psiu!* (1965). Popcreteo.

Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>



Figura 115. Wladimir Dias-Pino. Colagem. Revista *Ponto 1* (1967).

Fonte: *OEI: Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 35).



Figura 116. Revista Ponto 1 (1967). Colagens.

Fonte: OEI: Process/Poem (Poema/Processo). (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 36).



Figura 117. Revista Ponto 2 (1968). Capa.

Fonte: OEI: Process/Poem (Poema/Processo). (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 63).



Figura 118. Ana Hatherly. *Revolução* (1975). Fotogramas do filme.

Fonte: <https://vimeo.com/332244999>



Figura 119. Ana Hatherly. *Descolagens da Cidade/ As Ruas de Lisboa* (1977). Selecção.

Fonte: Hatherly, A. (2003). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera Editores (p. 103).



Figura 120. Ana Hatherly. *Descolagens da Cidade/ As Ruas de Lisboa* (1977). Selecção.

Fonte: Hatherly, A. (2003). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera Editores (p. 104).



Figura 121. Ana Hatherly. *Descolagens da Cidade/ As Ruas de Lisboa* (1977). Selecção.

Fonte: Hatherly, A. (2003). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera Editores (p. 105).



Figura 122. Anna Oberto. *Anautopia per la Città Ideale* (1973).

Fonte: *Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale*. (2014). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 7 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira (p. 291).

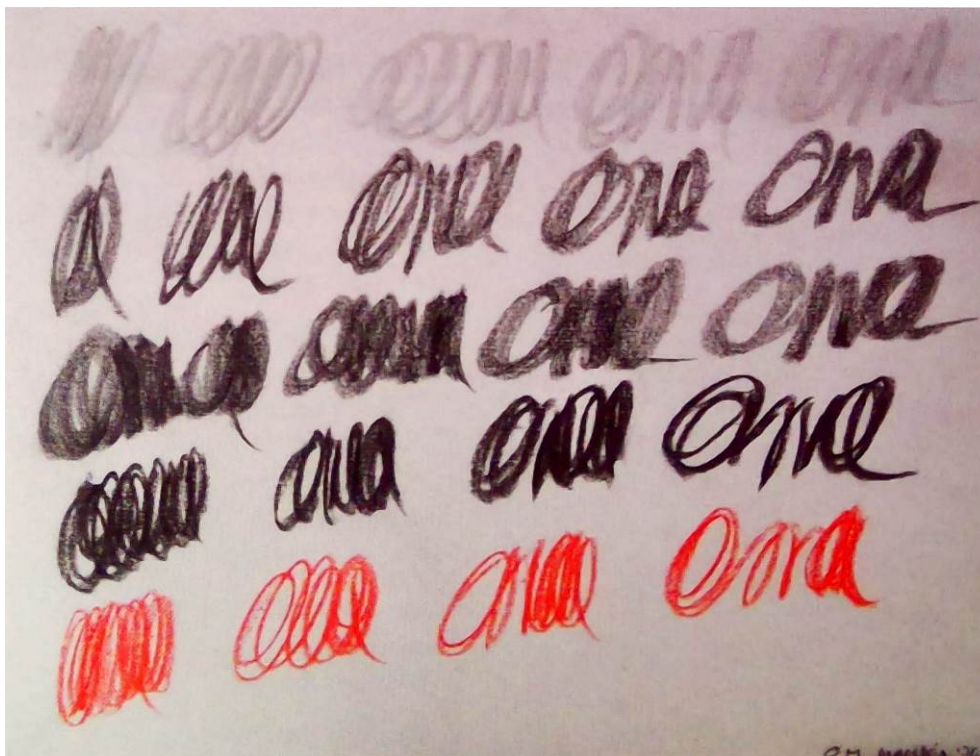


Figura 123. Martino Oberto. *Anagrafica* (1974).

Fonte: *Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale*. (2014). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 7 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira (p. 292).

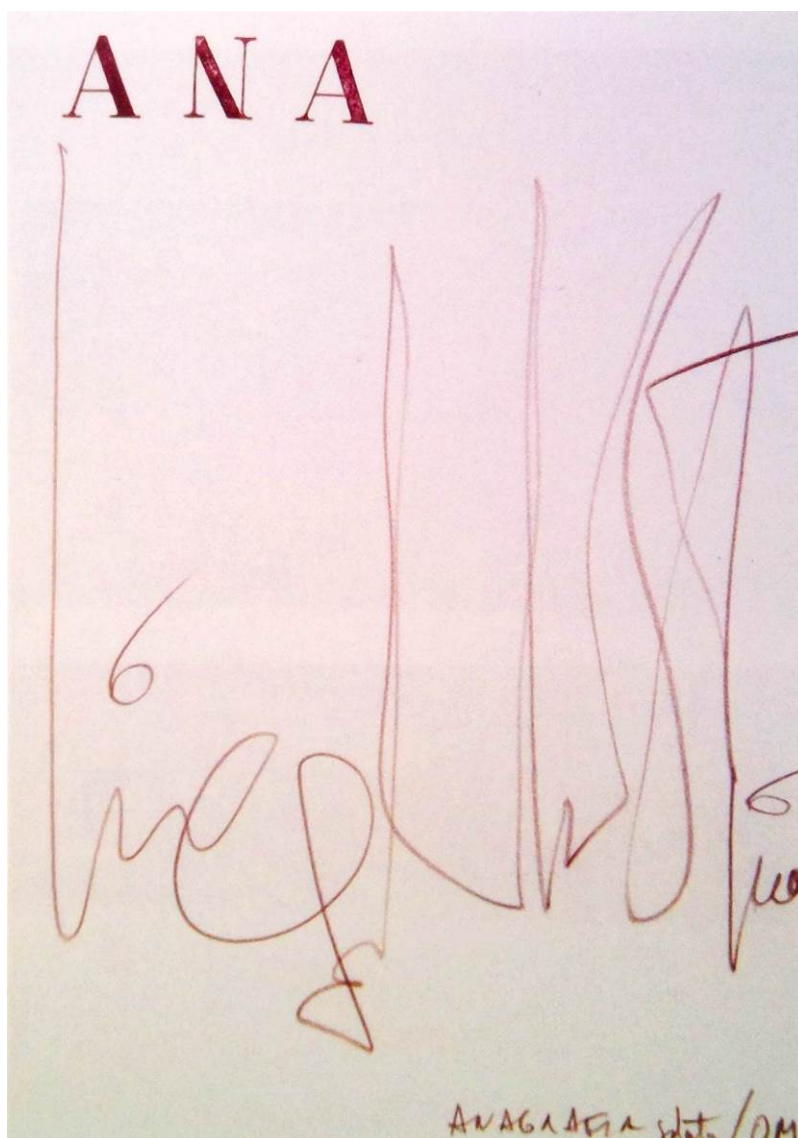


Figura 124. Martino Oberto. *Anagrafia* (Anos Sessenta).

Fonte: *Visual Poetry: L'Avanguardia delle Neoavanguardie: Mezzo Secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale*. (2014). Catálogo da Exposição (Veneza: 25 de Jan. a 7 de Fev. Pavia: 15 de Fev. a 23 de Mar.). Milano: Skira (p. 292).

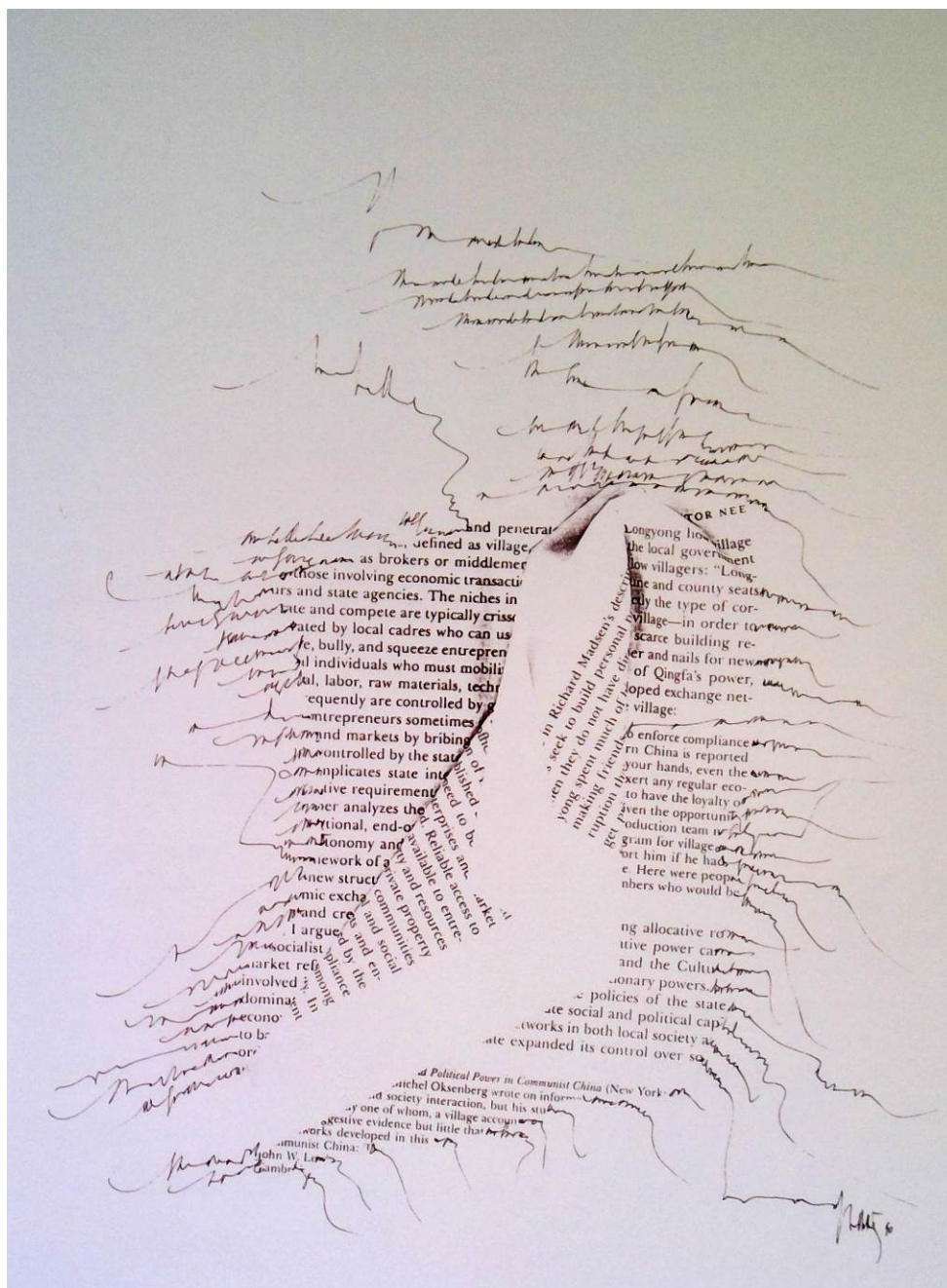


Figura 125. Ana Hatherly. *Le Pli* (1990).

Fonte: Hatherly, A. (2003). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera Editores (p. 91).



Figura 126. Ugo Carrega. *Pensiero* (1971).

Fonte: https://archiviougocarrega.it/portfolio_page/pensiero/

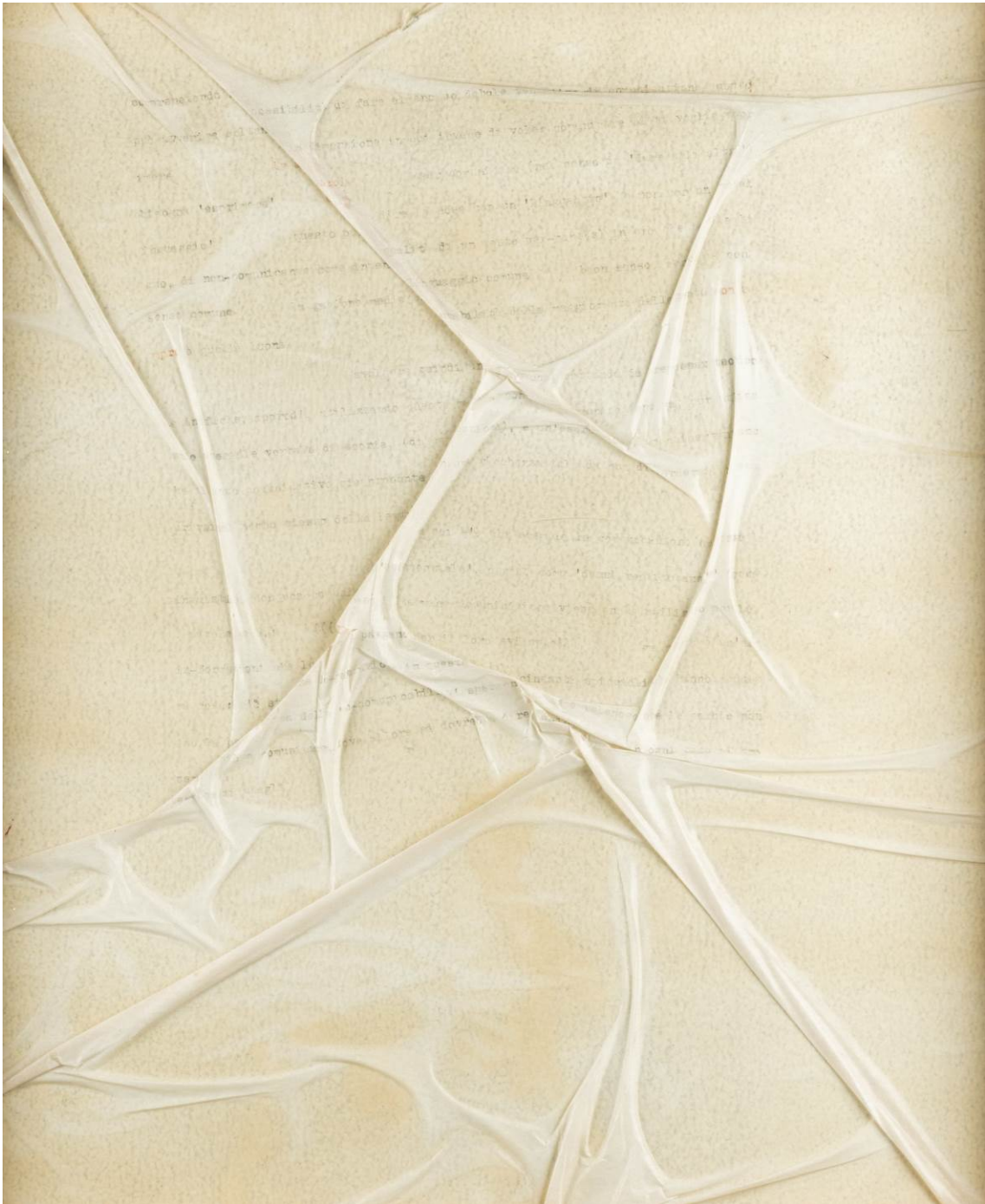


Figura 127. Ugo Carrega. *Senza Titolo* (1976).

Fonte: https://archiviougocarrega.it/portfolio_page/senza-titolo-15/



Figura 128. Jiří Kolář. [Sem Título]. (1965). Froissage.

Fonte: Jiří Kolář. (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 41). Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015



Figura 129. Jiří Kolář. *Hnev Zeme V Turecku* [A Cólera da Terra Turca]. (1970). Chiasmage.

Fonte: Jiří Kolář. (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 123). Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015



Figura 130. Jiří Kolář. [Sapato]. (1986). Chiasmage.

Fonte: Jiří Kolář. (2015). Catálogo da Exposição (Prato: 18 de Abr. a 28 de Jun.). Poggibonsi: Carlo Cambi Editore (p. 200). Obtido de https://issuu.com/openartgallery/docs/catalogo_kolar_2015



Figura 131. Melo e Castro. *Esqueleto Poema* (1965).

Fonte: Preto, A. M. (2005). *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) (p. 85, Anexos).

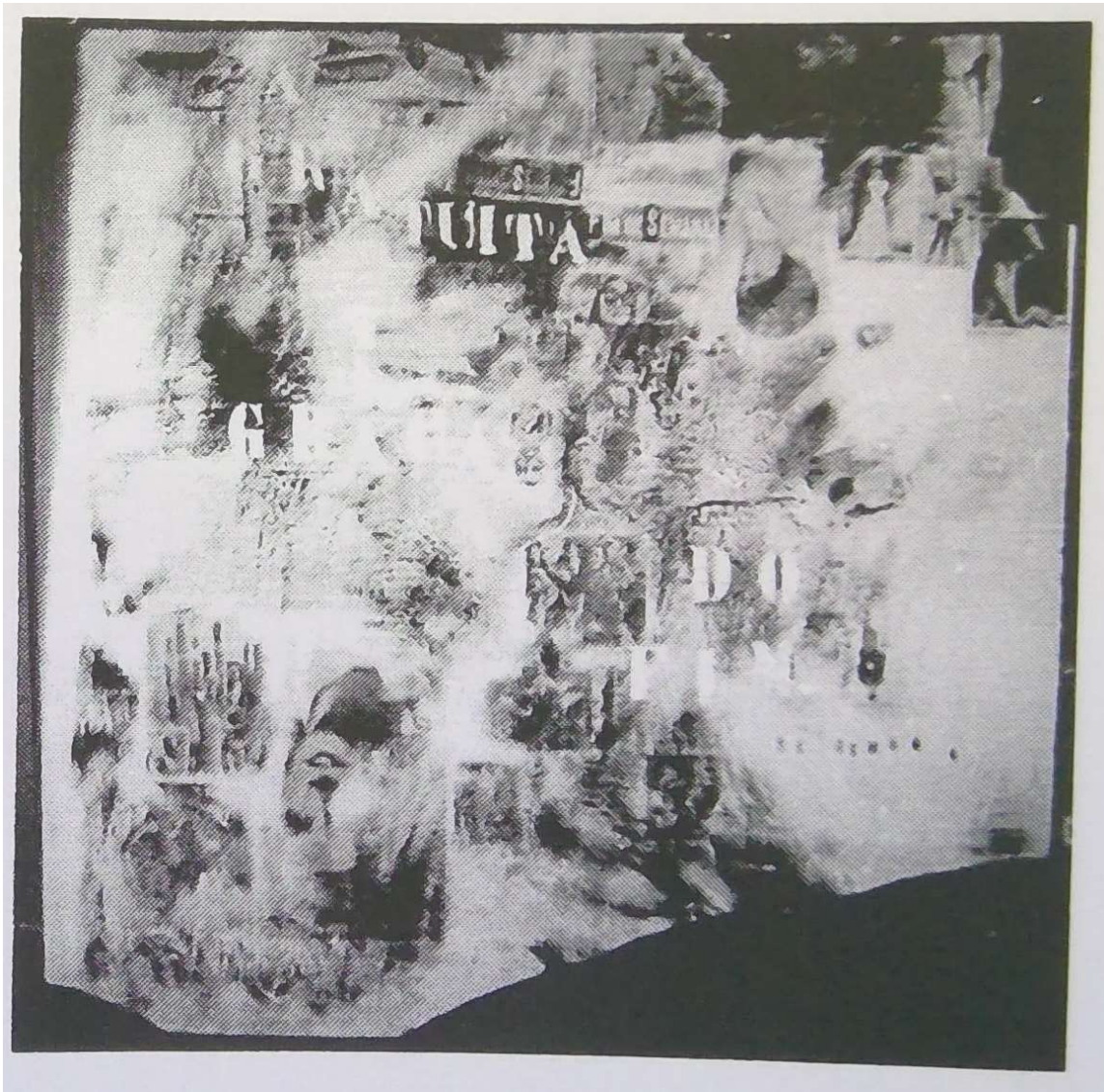


Figura 132. Melo e Castro. *Fimdesemanopoema* (1965).

Fonte: Preto, A. M. (2005). *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) (p. 85, Anexos).

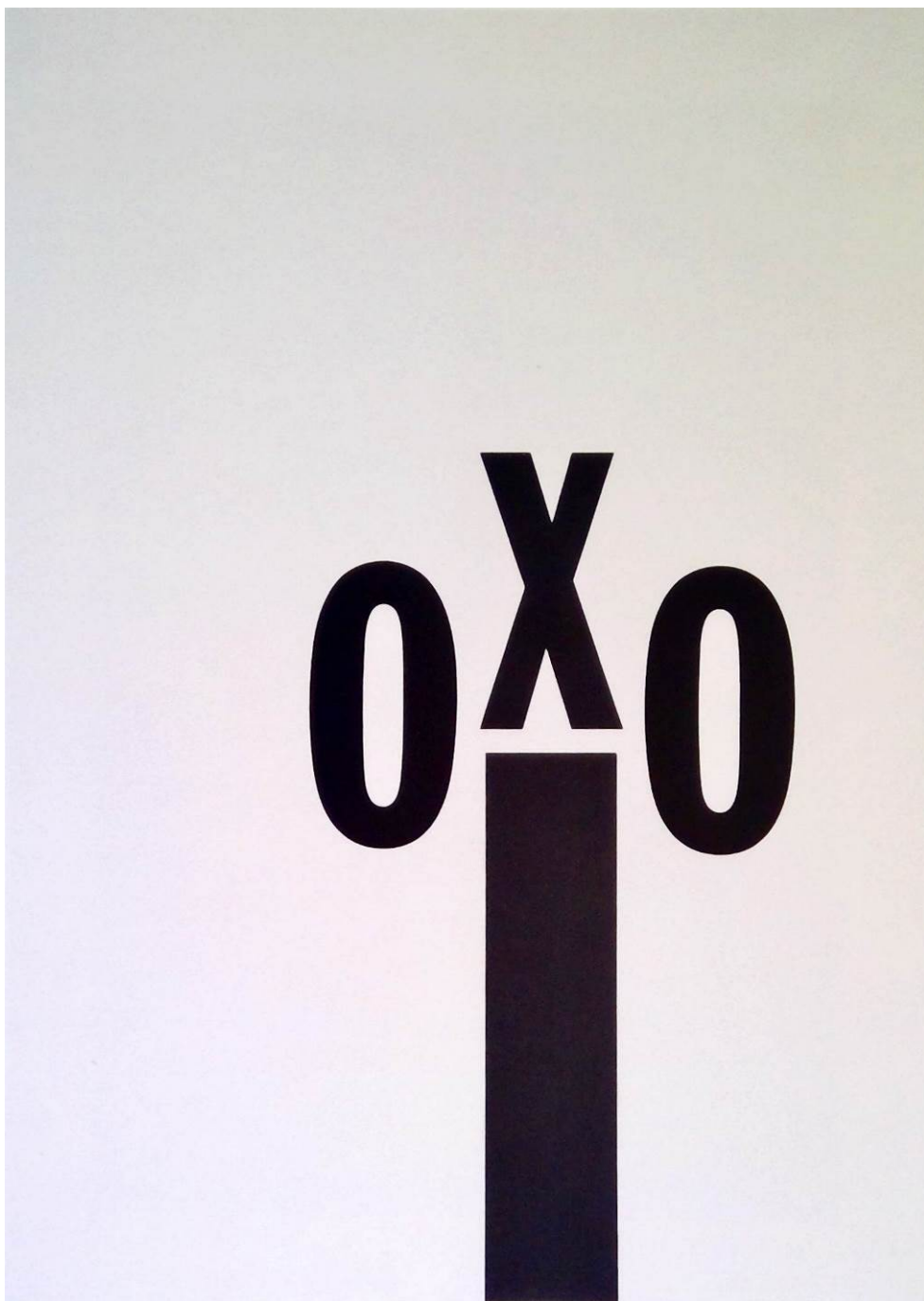


Figura 133. Ana Hatherly. *Oxo* (1970).

Fonte: Hatherly, A. (2003). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera Editores (p. 95).

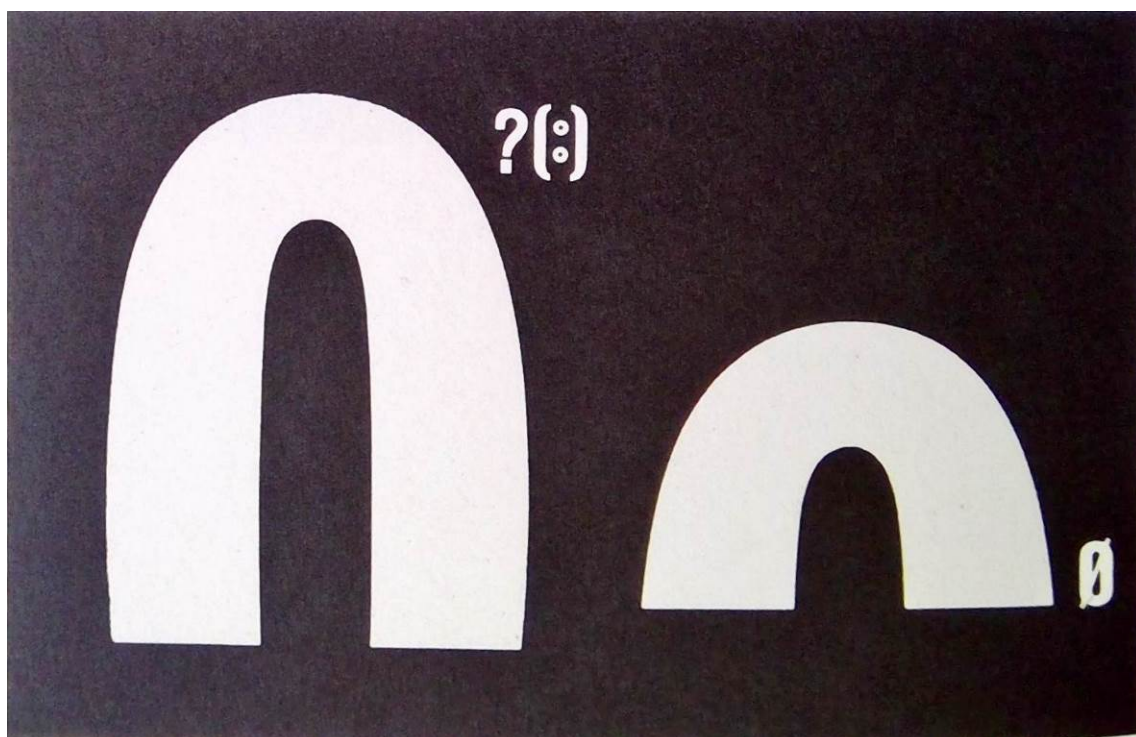


Figura 134. Ana Hatherly. *Sem Título* (1973).

Fonte: *Ana Hatherly : O Prodígio da Experiência : Obra do Arquivo Fernando Aguiar*. (2018). Catálogo da Exposição (Mar. a Set.). Almada: Câmara Municipal (p. 42).

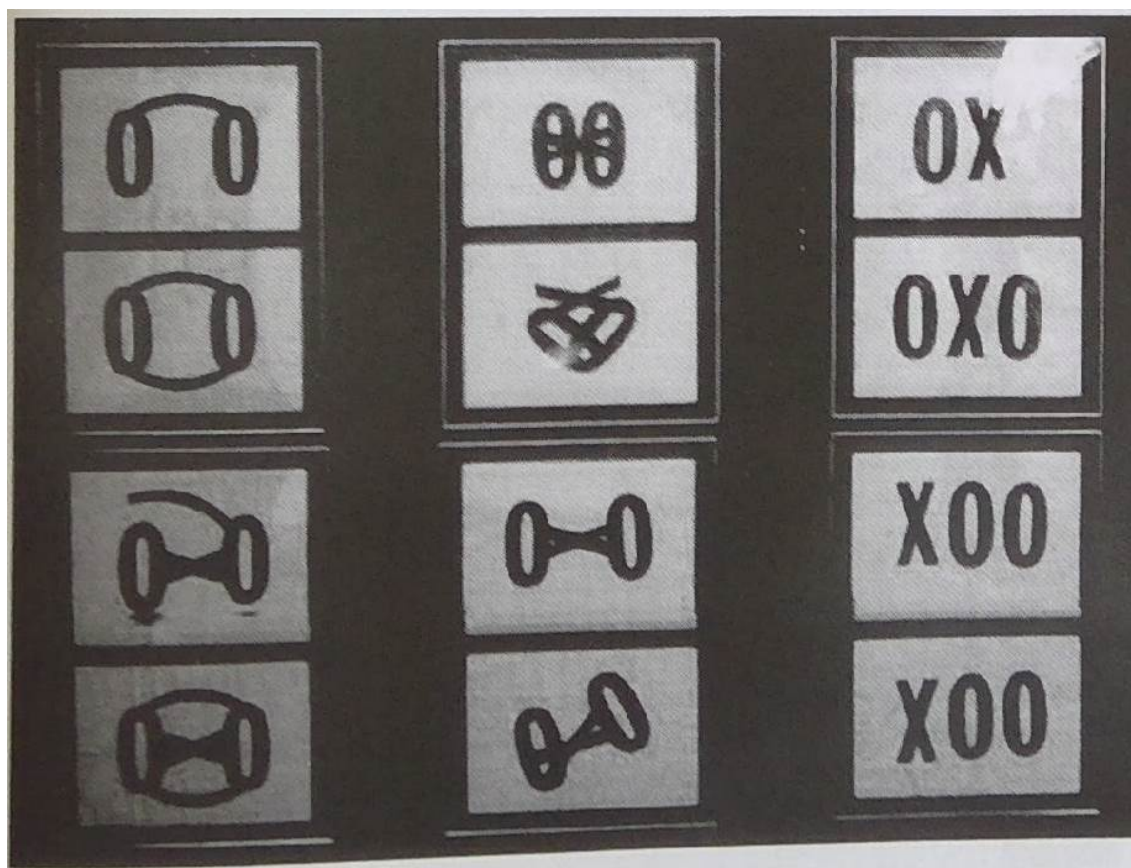


Figura 135. Ana Hatherly. *XOO-OXO-OX* (1977).

Fonte: Preto, A. M. (2005). *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) (p. 343, Anexos).

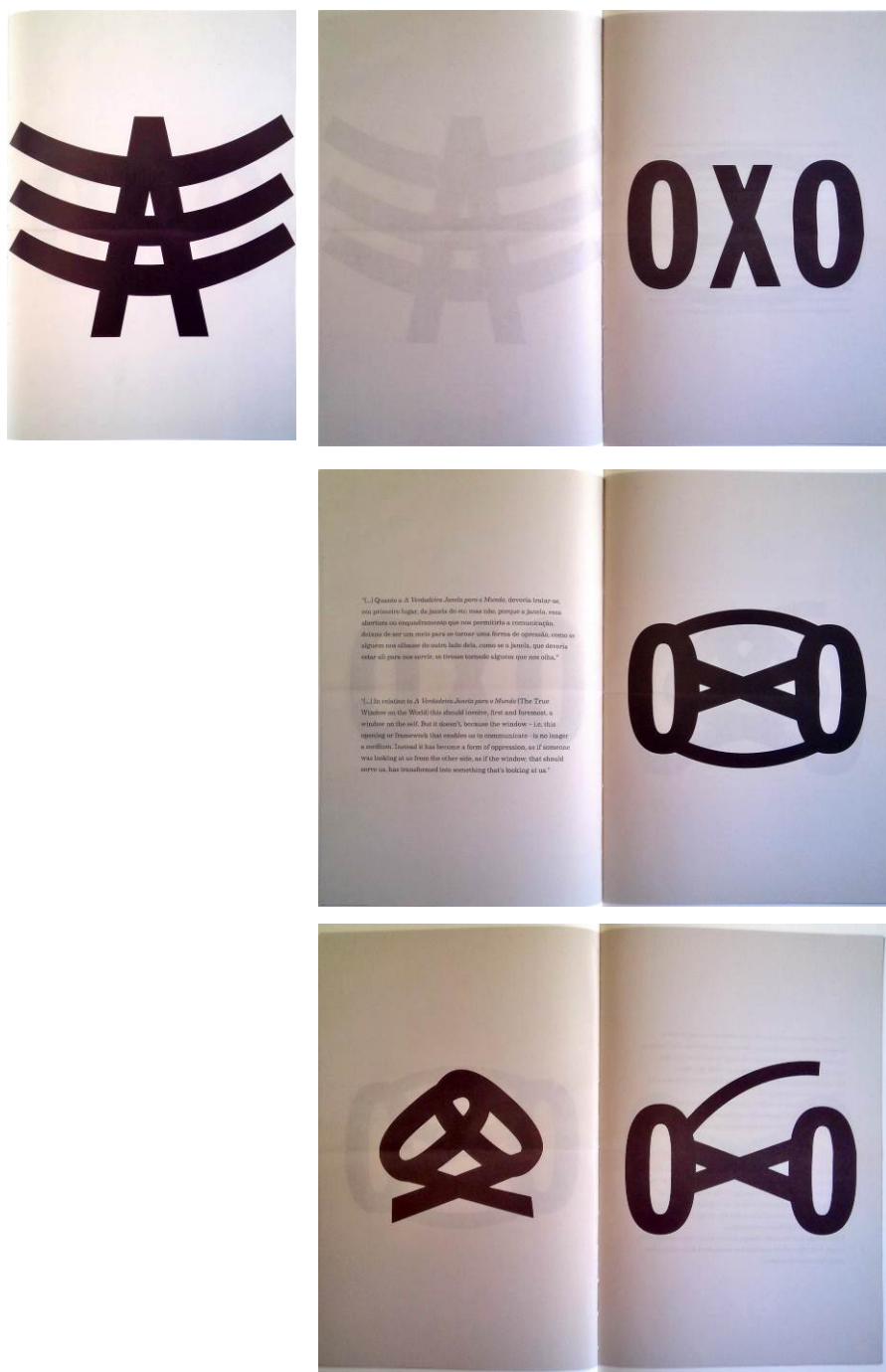


Figura 136. Ana Hatherly. *Sem Título* (2012).

Fonte: Ana Hatherly: *Território Anagramático*. (2017). Catálogo da Exposição (17 de Nov. 2017 a 13 de Jan. 2018). Lisboa: Fundação Carmona e Costa. Documenta (pp. 9-15).

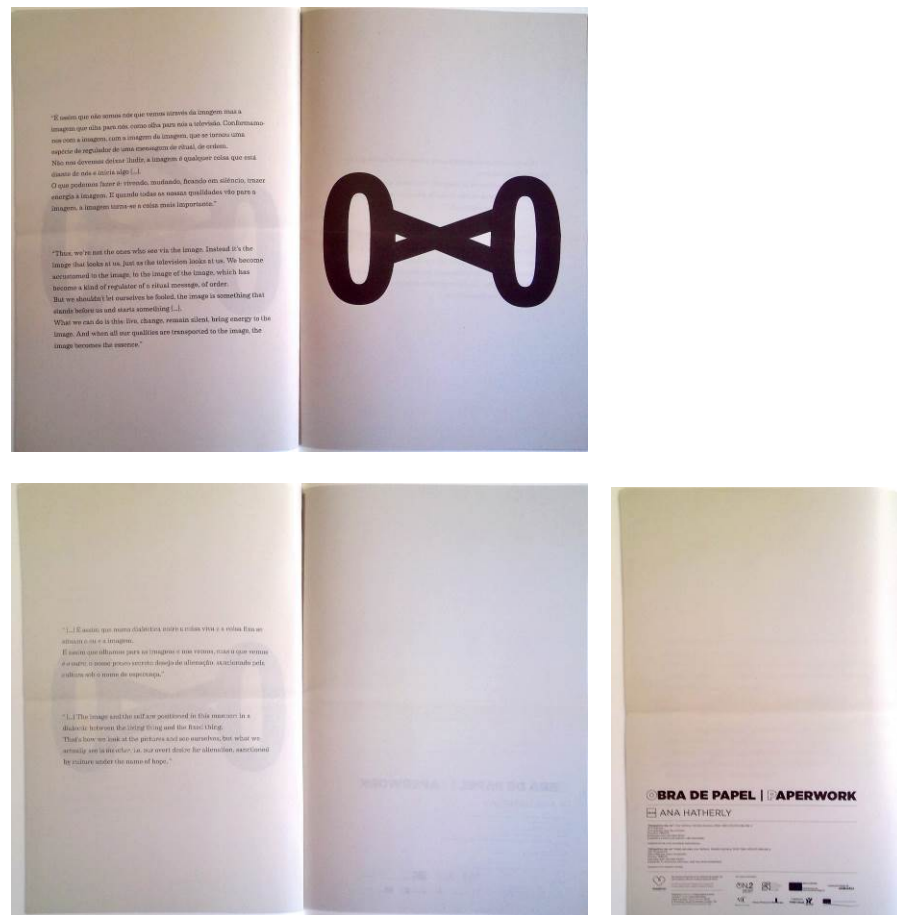


Figura 137. Ana Hatherly. *Sem Título* (2012).

Fonte: Ana Hatherly: *Território Anagramático*. (2017). Catálogo da Exposição (17 de Nov. 2017 a 13 de Jan. 2018). Lisboa: Fundação Carmona e Costa. Documenta (pp. 16-20).

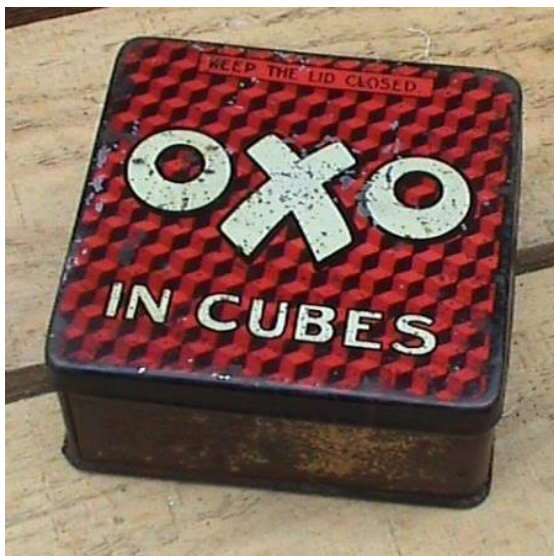


Figura 138. *Oxo Cubes*. Caixa metálica e cubo de tempero culinário.

Fonte: <https://echostains.wordpress.com/tag/nostalgia/>

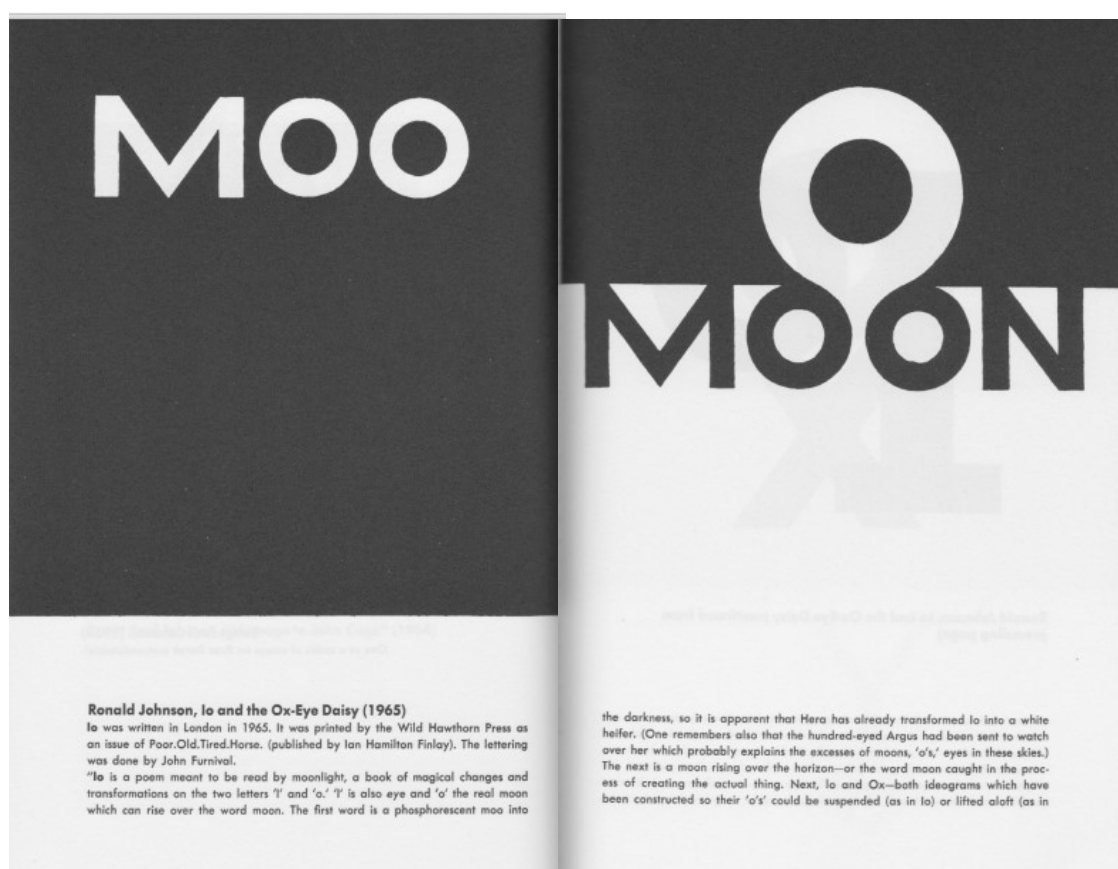


Figura 139. Ronald Johnson. *lo and the Ox-Eye Daisy* (1965).

Fonte: Williams, E. (Ed.). (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc.



Figura 140. Ronald Johnson. *Io and the Ox-Eye Daisy* (1965).

Fonte: Williams, E. (Ed.). (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc.

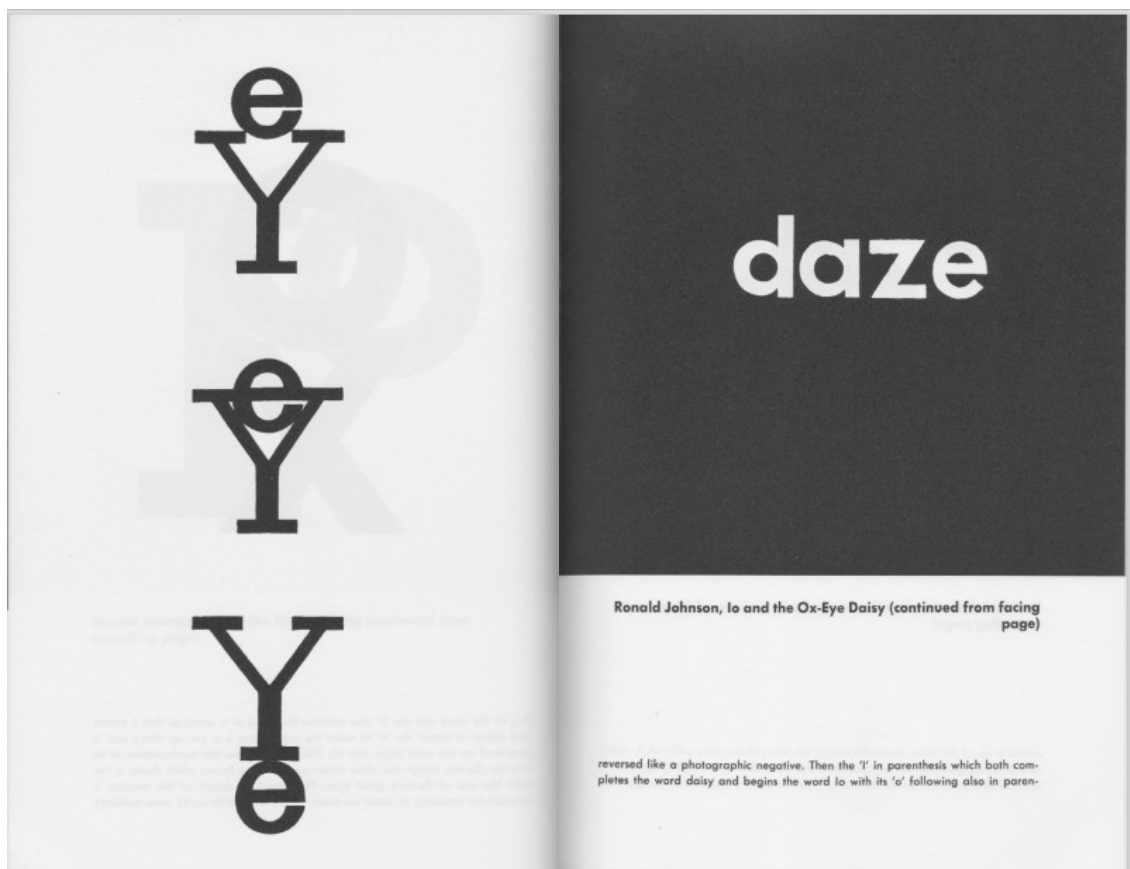


Figura 141. Ronald Johnson. *lo and the Ox-Eye Daisy* (1965).

Fonte: Williams, E. (Ed.). (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc.



Figura 142. Ronald Johnson. *I and the Ox-Eye Daisy* (1965).

Fonte: Williams, E. (Ed.). (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc.

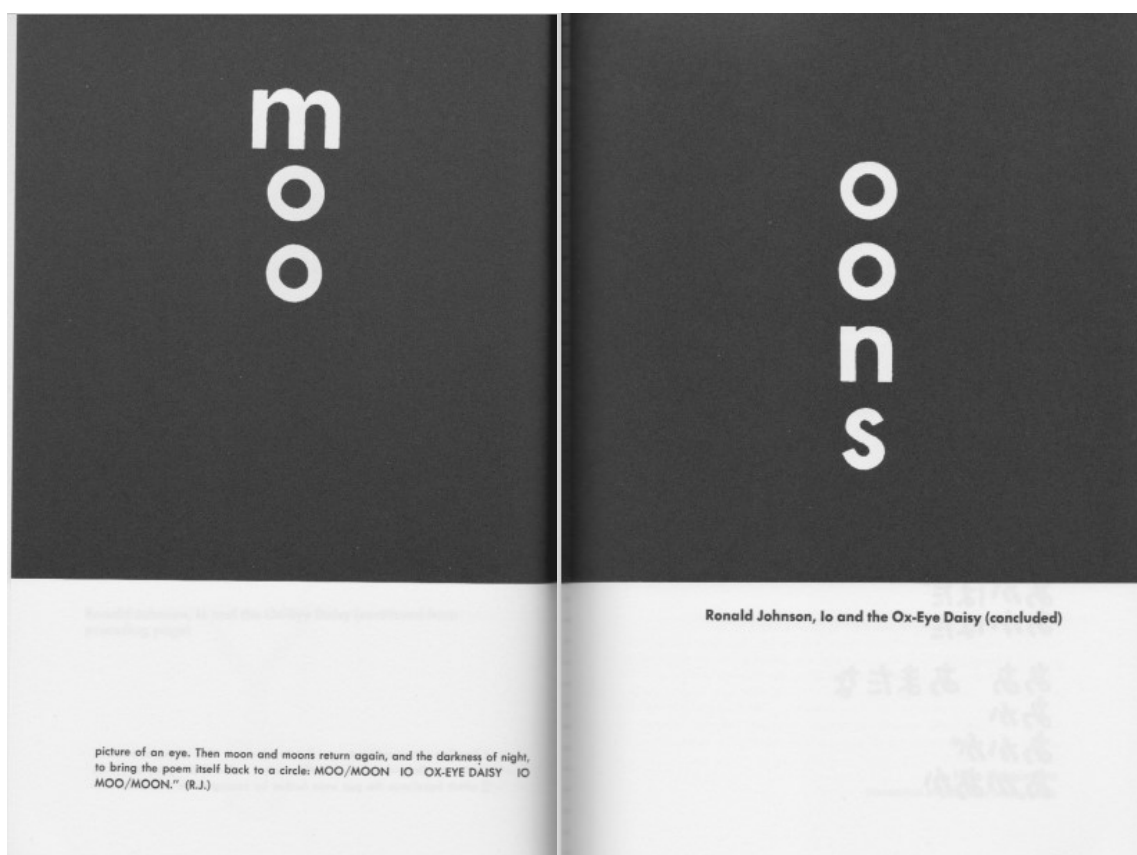


Figura 143. Ronald Johnson. *Io and the Ox-Eye Daisy* (1965).

Fonte: Williams, E. (Ed.). (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc.

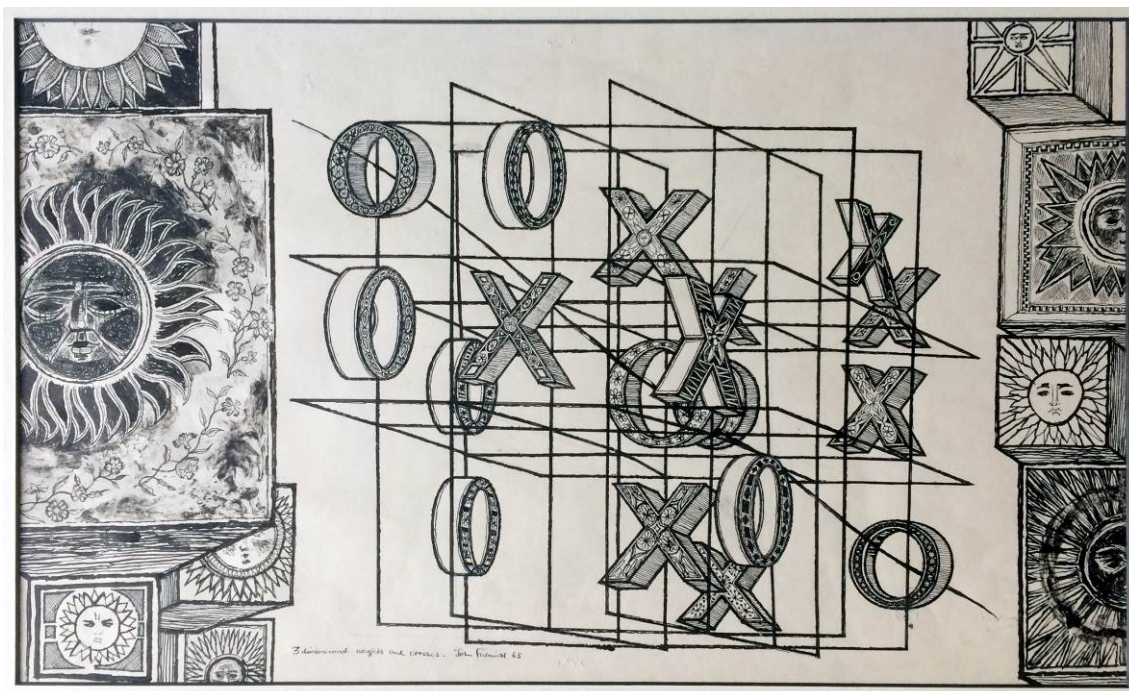


Figura 144. John Furnival. *3D Noughts and Crosses Drawing* (1963).

Fonte: <https://www.johnfurnival.com/the-artist>

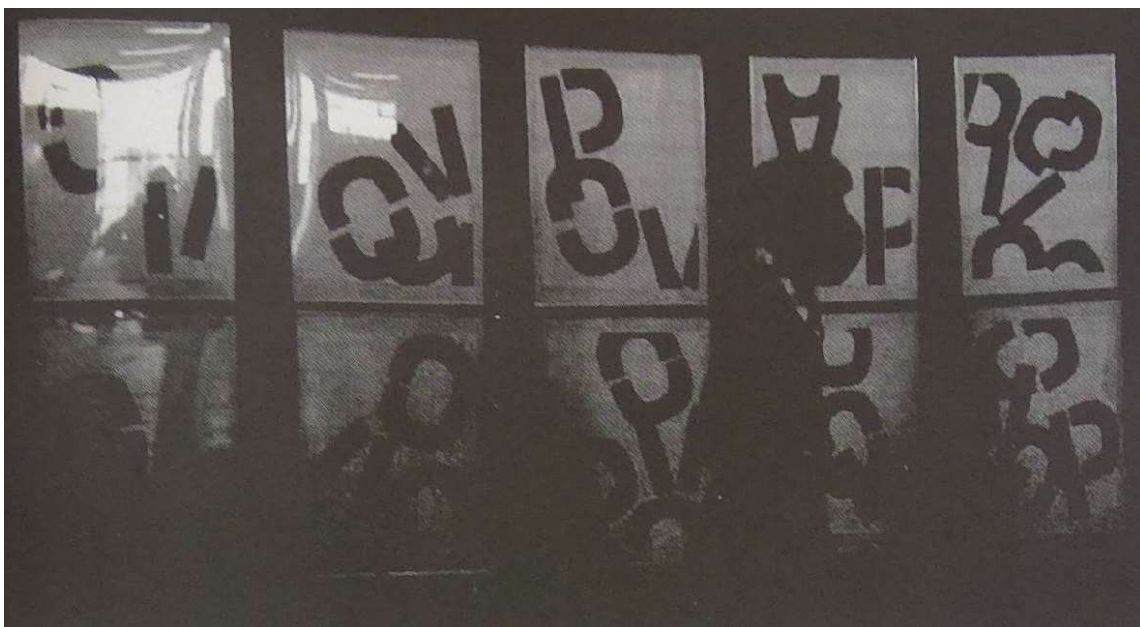


Figura 145. António Aragão. *Ovo/Povo* (1977).

Fonte: Preto, A. M. (2005). *A Poesia Experimental Portuguesa: 1960-1980*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) (p. 343, Anexos).

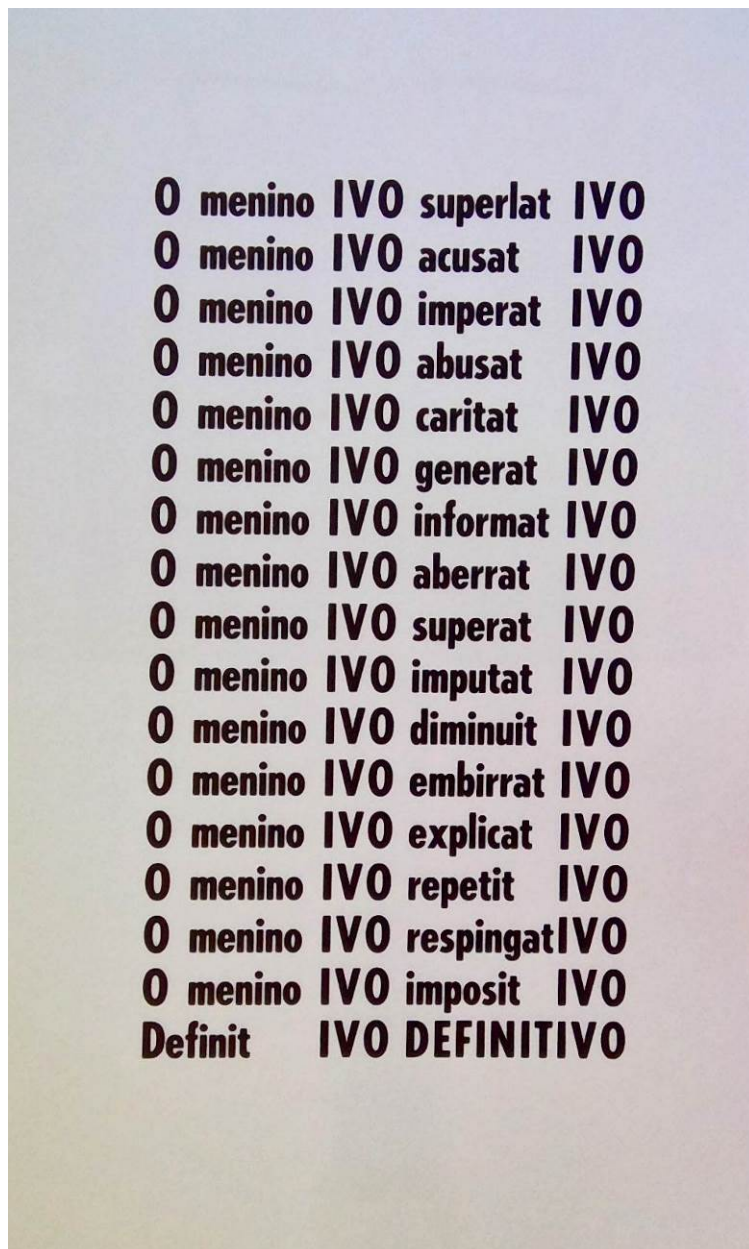


Figura 146. Salette Tavares. *O Menino Ivo* (1963).

Fonte: Salette Tavares : *Poesia Espacial*. (2014). Catálogo da Exposição (17 de Out. de 2014 a 25 de Jan. de 2015). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna (p. 98).

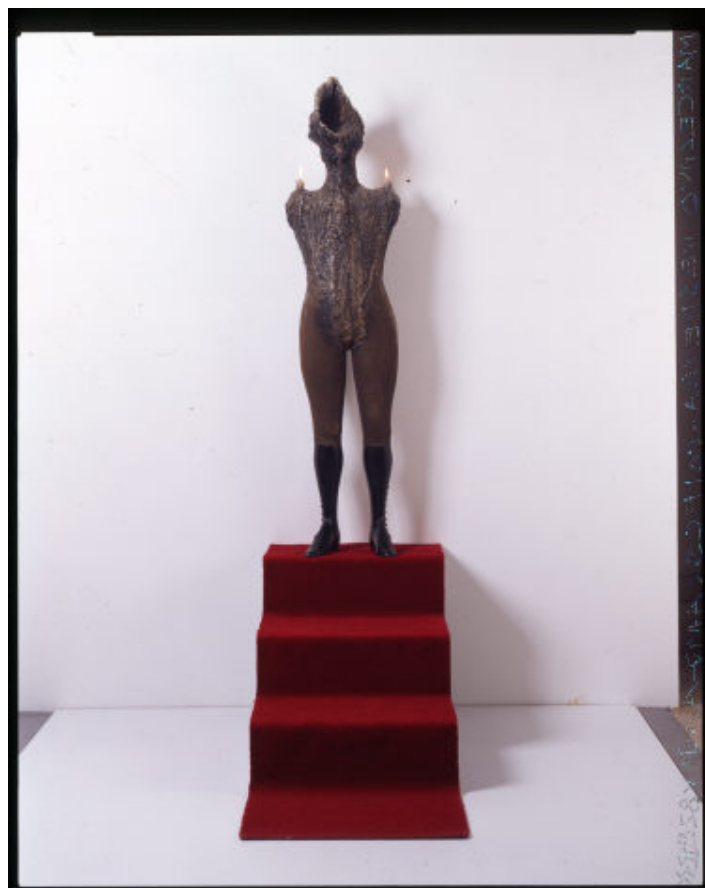


Figura 147. Marcelino Vespeira. *O Menino Imperativo* (1952).

Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/o-menino-imperativo-154248/



Figura 148. Marcelino Vespeira. *Não Faça o Jogo da Reacção: Vota pela Revolução* (1975).

Fonte: <http://museu.ua.pt/index.php/Detail/objects/1766>

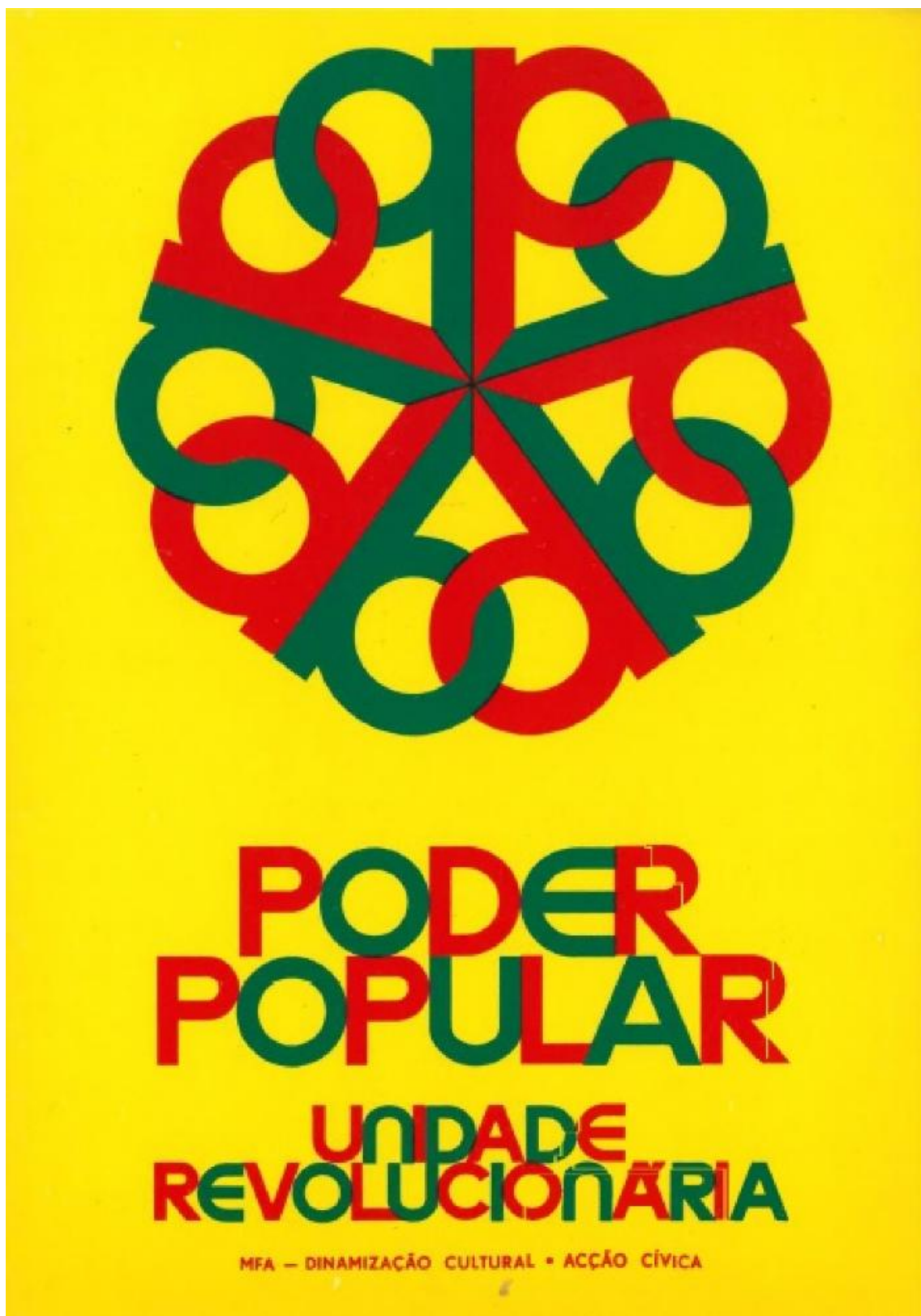


Figura 149. Marcelino Vespeira. *Poder Popular: Unidade Revolucionária* (1975).

Fonte: <http://museu.ua.pt/index.php/Detail/objects/1802>

Κωτίλας
 τῇ τέτ' ἄτριον νέον
 πρόφρων δὲ θυμῷ δίδω· δὴ γὰρ ἄγναι
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκλεξε κάρυξ
 ἔκρυψε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀίξειν
 θαῶς δ' ὕπερθεν ὤκα λείχριον φέρον νεῦμα ποδῶν σποράδων τίφαισεν
 θαῶς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς πῶλ' ἀλλάσσων ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσιν
 πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λάφων ποτ' ἀρθμίας ἵχνης τιθήνας
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδὰν θῆρ ἐν νέλπῃ δεξάμενος θαλαρᾶν μυχοιτάτῃ
 κατ' ὤκα βοᾷ ἀκοὰν μεθέπων· ὅγ' ἔφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἴσσυται ἄγχοι
 ταῖσι δὴ δαίμων κλυτὰς ἴσα θεοῖς δονέων ποσὶ πελύπλοκα μετίει μέτρα μολπᾶς
 βίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ὕρουσ' εὐνάν, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλλὰς ἐλεῖν τέκος
 βλαχαὶ δ' οἷων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἱβαν ταυσφύρων ἐς ἀν' ἔντρα Νυμφῶν
 ταὶ δ' ἀμβρότῃ πόθῃ φίλας ματρὸς βῶοντ' αἰψα μεθ' ἱμερόεντα μαζῶν
 ἵχνηι θένω . . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδοικον αὐδὰν
 ἀριθμὸν εἰς ἔκραν δεκάδ' ἵχνίων κόσμον νέμοντα βυθμῶν
 φύλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλάν πτεροῖσι ματρός
 λίγαιά μιν κάμ' Ἴφι ματρὸς ὠδὶς
 Δωρίαι ἀηδόνας
 ματέραι.

Figura 150. Símiās de Rodés. "O Ovo" (c. 300 a. C.).

Fonte: Campos, A., Pignatari, D., & Campos, H. (Edits.). (1975). Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960 (2.^a ed.). São Paulo: Livraria Duas Cidades (p. 132).

o v o
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 dentro do
 centro

nu
 des da nada
 ate o hum
 a n o m e r o n u
 m e r o d o z e r o
 crua criança incru
 stada no cerne da
 carne viva en
 fim nada

o
 p o n t o
 onde se esconde
 lenda ainda antes
 e n t r e v e n t r e s
 quando queimando
 os seios são
 peitos nos
 dedos

no
 turna noite
 em torno em treva
 turva sem contorno
 morte negro nó cego
 sono do morcego nu
 ma sombra que o pren
 dia preta letra que
 se torna
 sol

Figura 151. Augusto de Campos. "Ovonovelo" (1956).

Fonte: Campos, A., Pignatari, D., & Campos, H. (Edits.). (1975). Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960 (2.ª ed.). São Paulo: Livraria Duas Cidades (p. 68).

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

Figura 152. José Lino Grünewald. "Forma" (1959).

Fonte: Campos, A., Pignatari, D., & Campos, H. (Edits.). (1975). Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960 (2.ª ed.). São Paulo: Livraria Duas Cidades (p. 127).

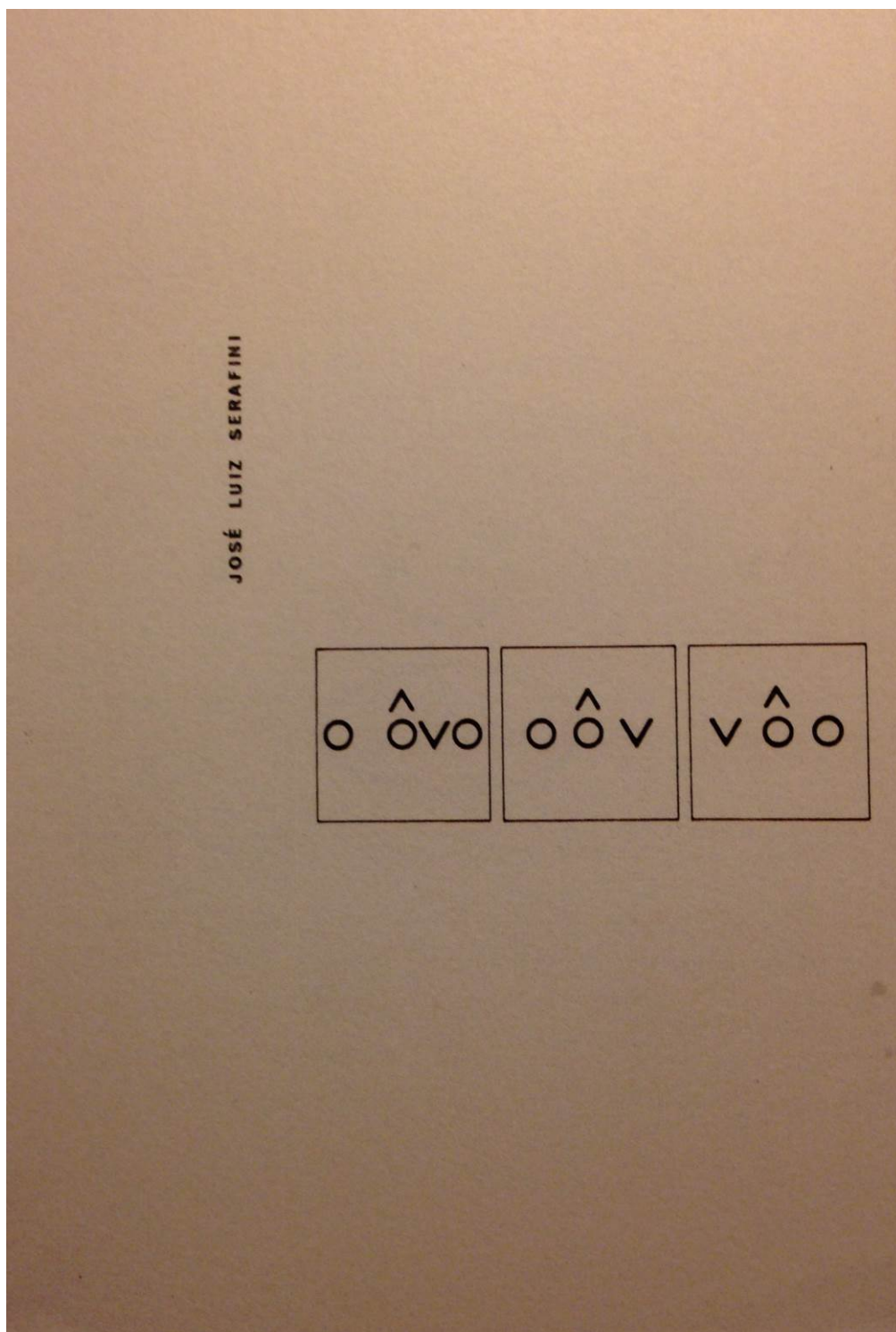


Figura 153. José Luiz Serafini. "O Ôvo" (1967).

Fonte: *OEI: Process/Poem (Poema/Processo)*. (2014). (#66). Stockholm: OEI Editör (p. 51).



Figura 154. Abílio-José Santos. "A V E V O O V O". Em *Lidança* (1968).

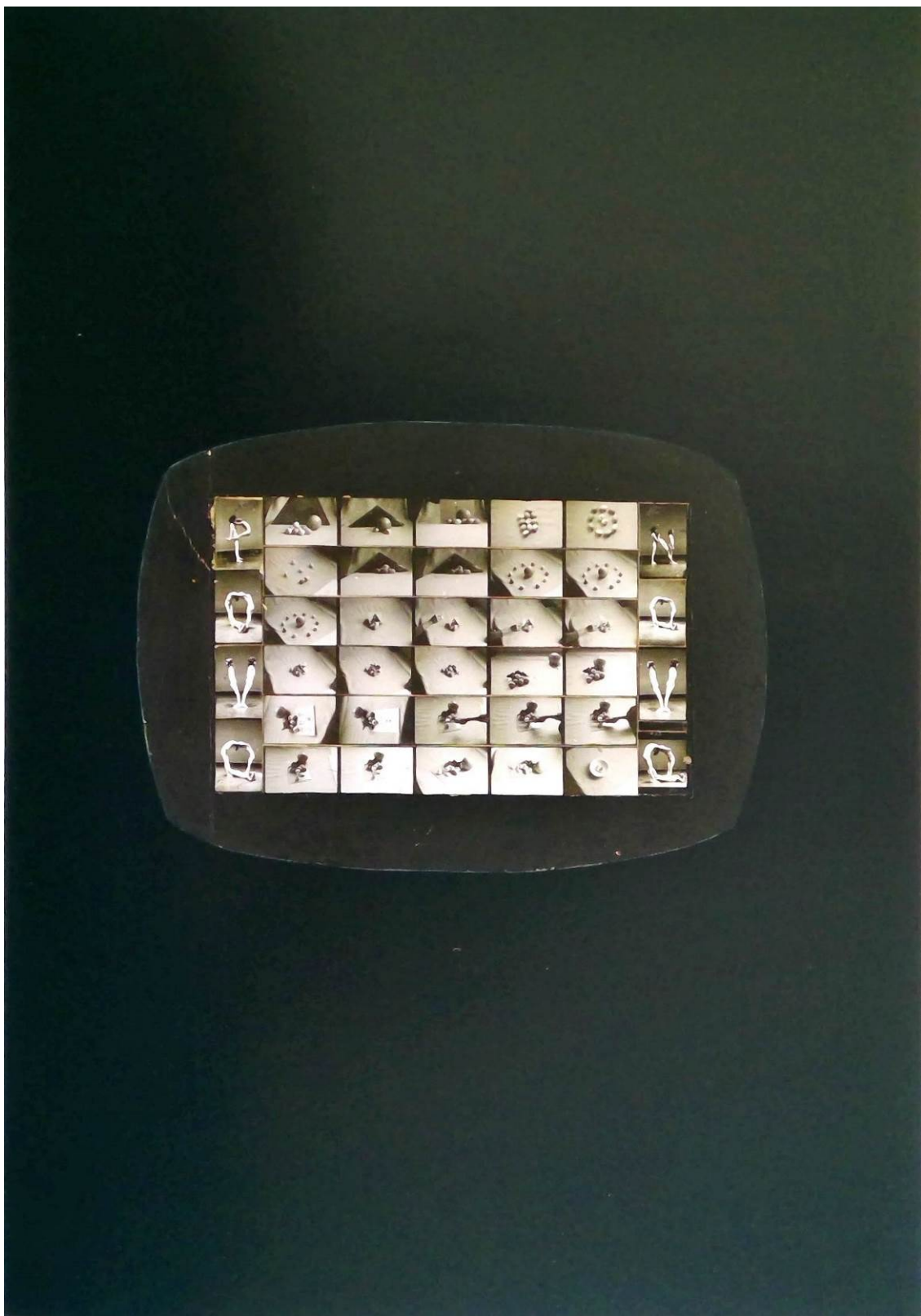


Figura 155. Silvestre Pestana. *Povo Novo* (1974).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (p. 59).

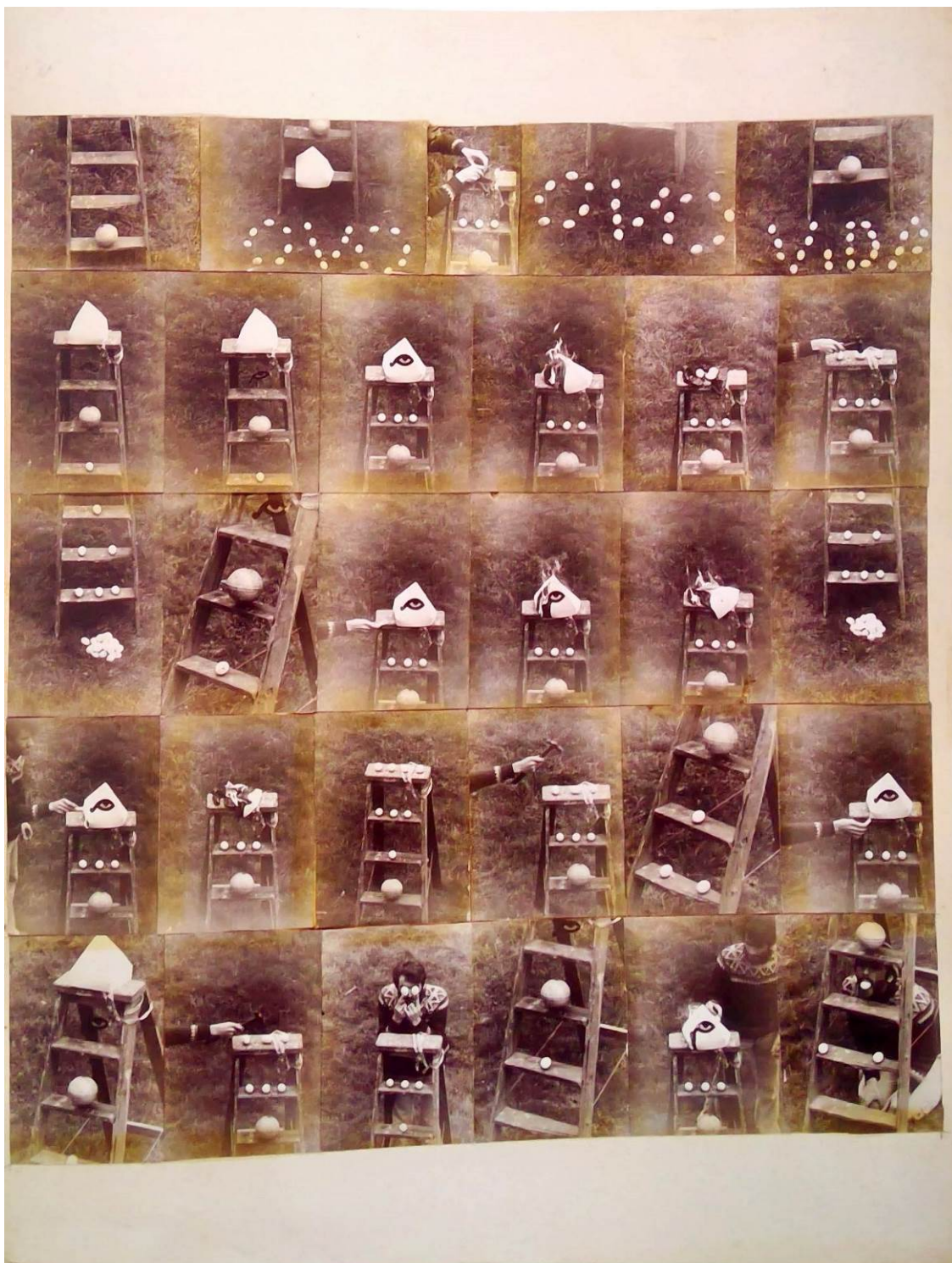


Figura 156. Silvestre Pestana. *Vídeo-poema Vida Ovo* (1975).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (p. 65).

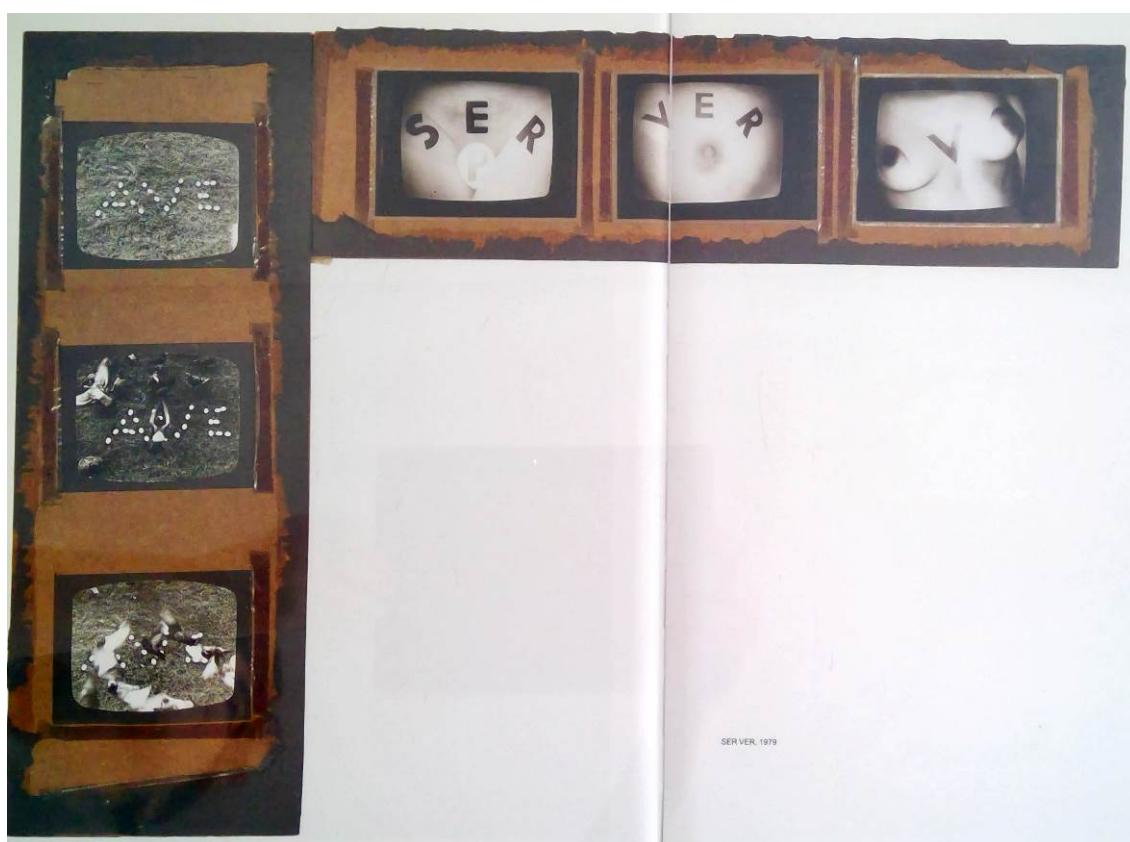


Figura 157. Silvestre Pestana. *Ser Ver* (1979).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (pp. 164-165).

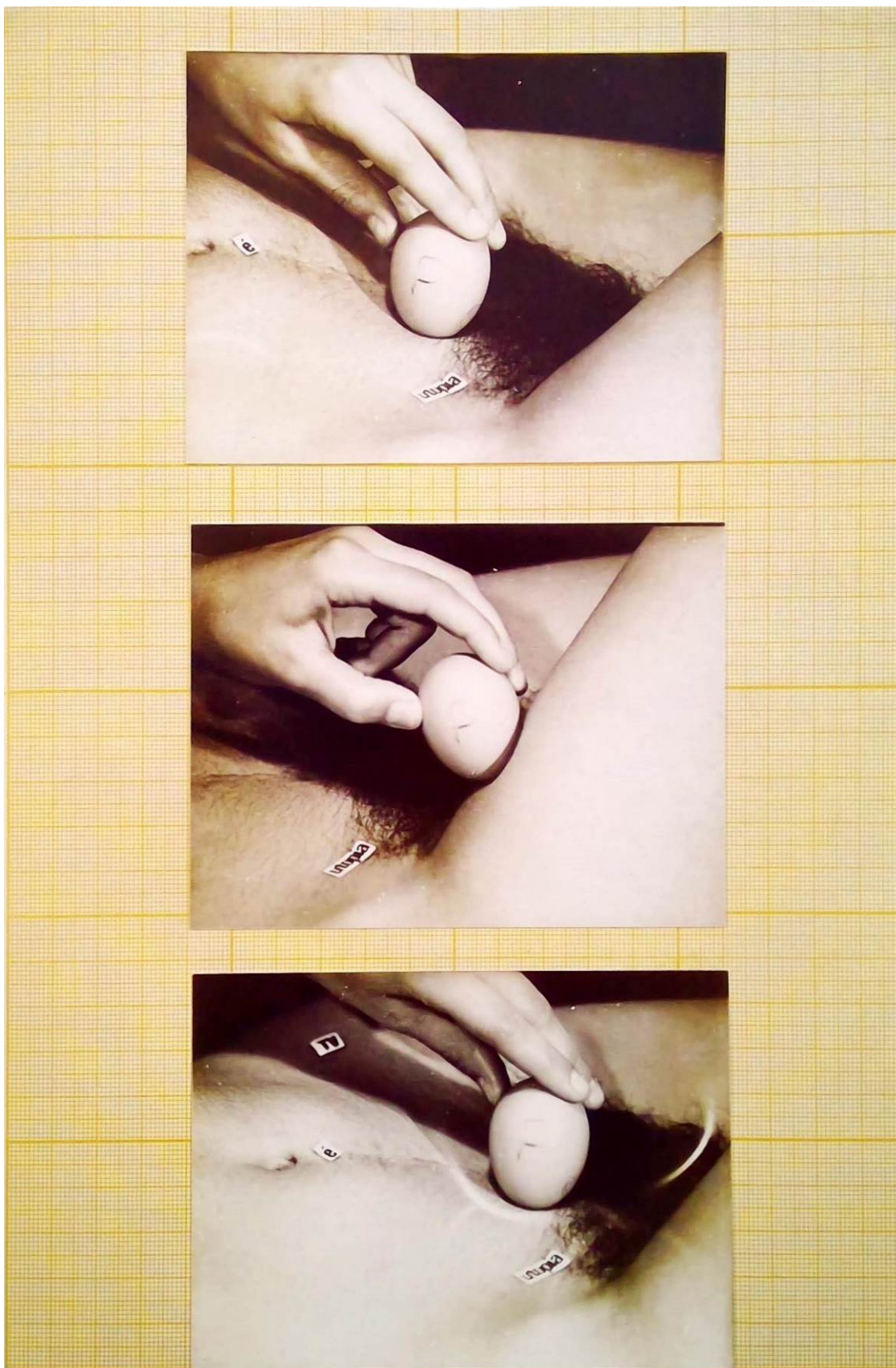


Figura 158. Silvestre Pestana. *Vídeo-poema Óvulo* da série "Mater Pater" (1977-79).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (p. 69).

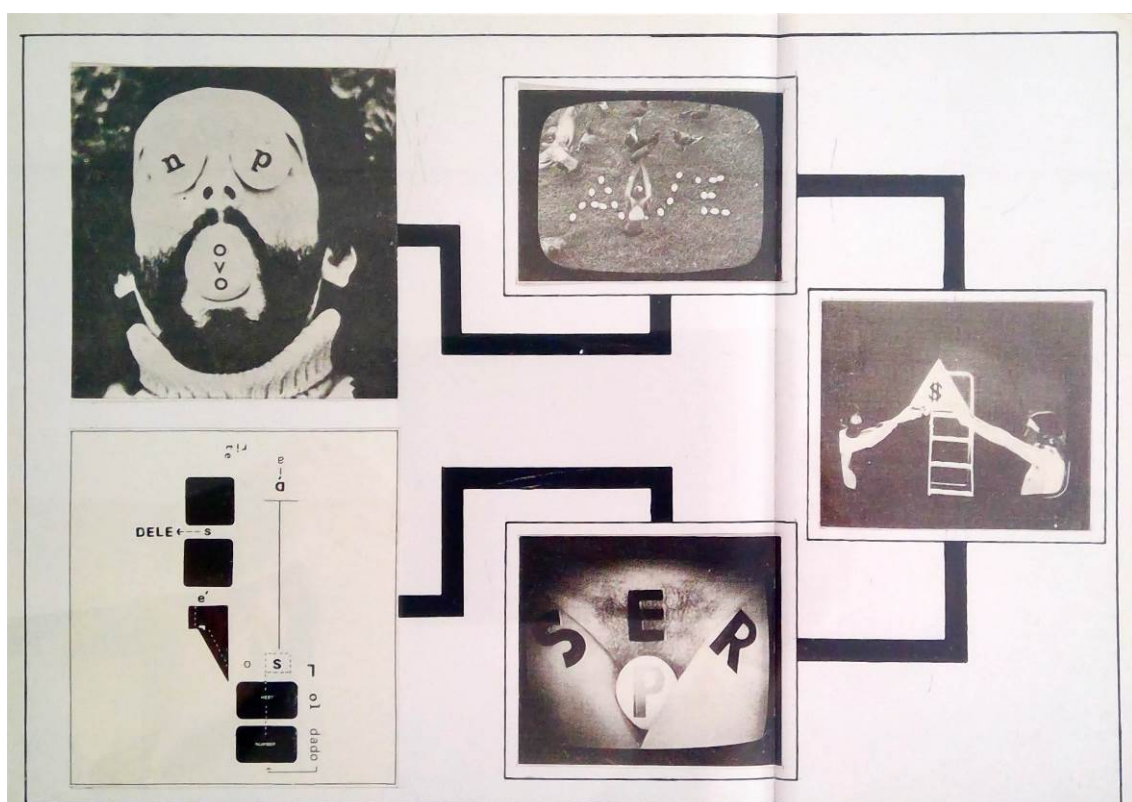


Figura 159. Silvestre Pestana. *Povo Novo* (1974).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (pp. 60-61).

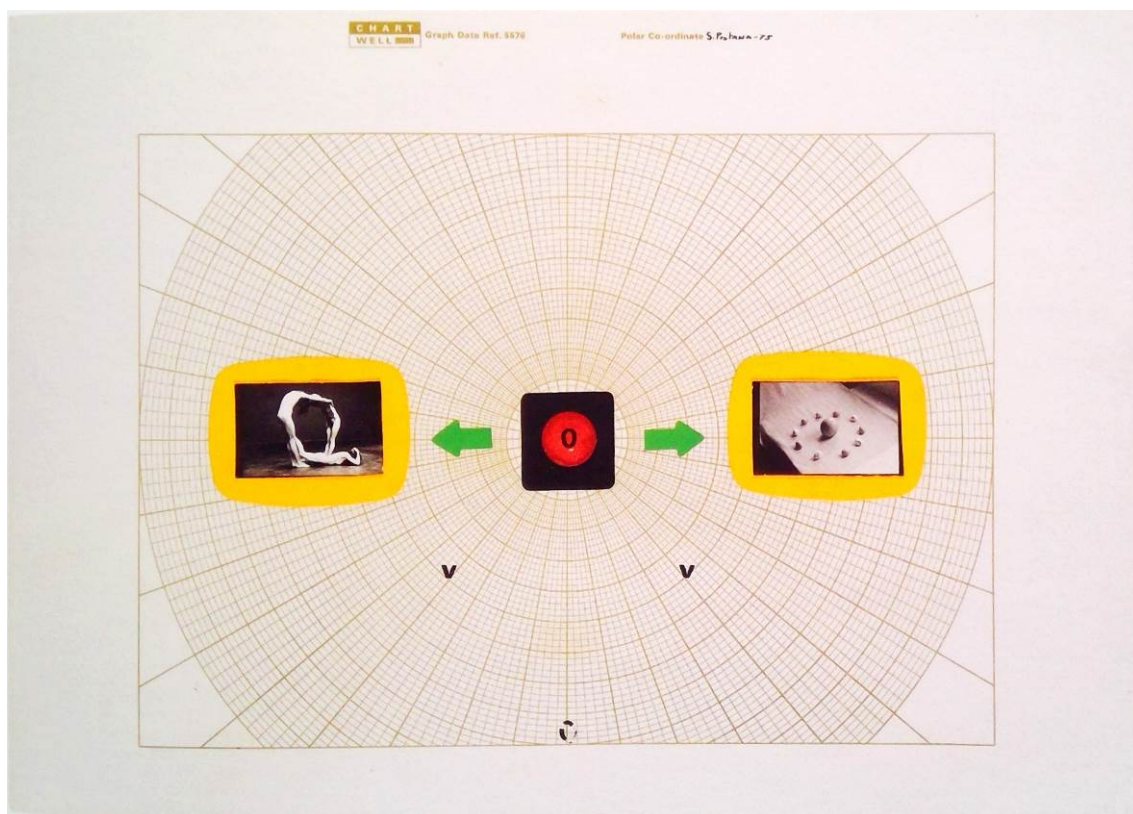


Figura 160. Silvestre Pestana. Colagem de Pautas (1975).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (p. 81).

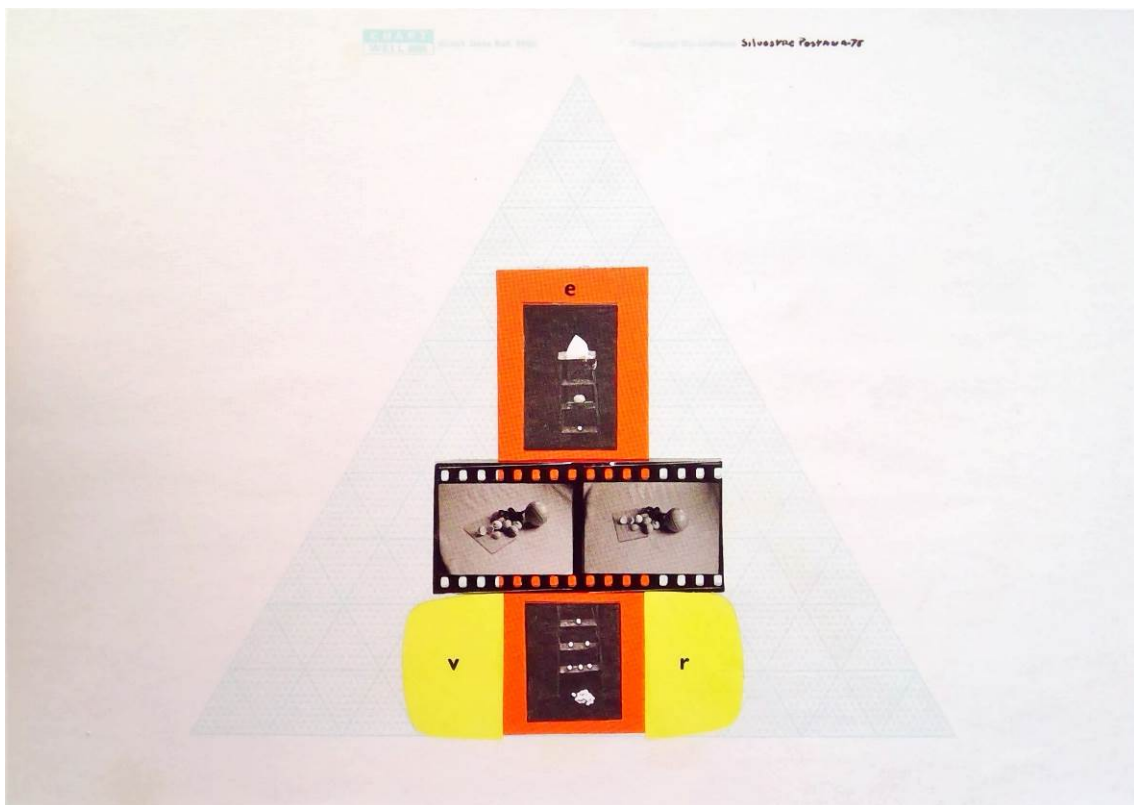


Figura 161. Silvestre Pestana. Colagem de *Pautas* (1975).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (p. 82).

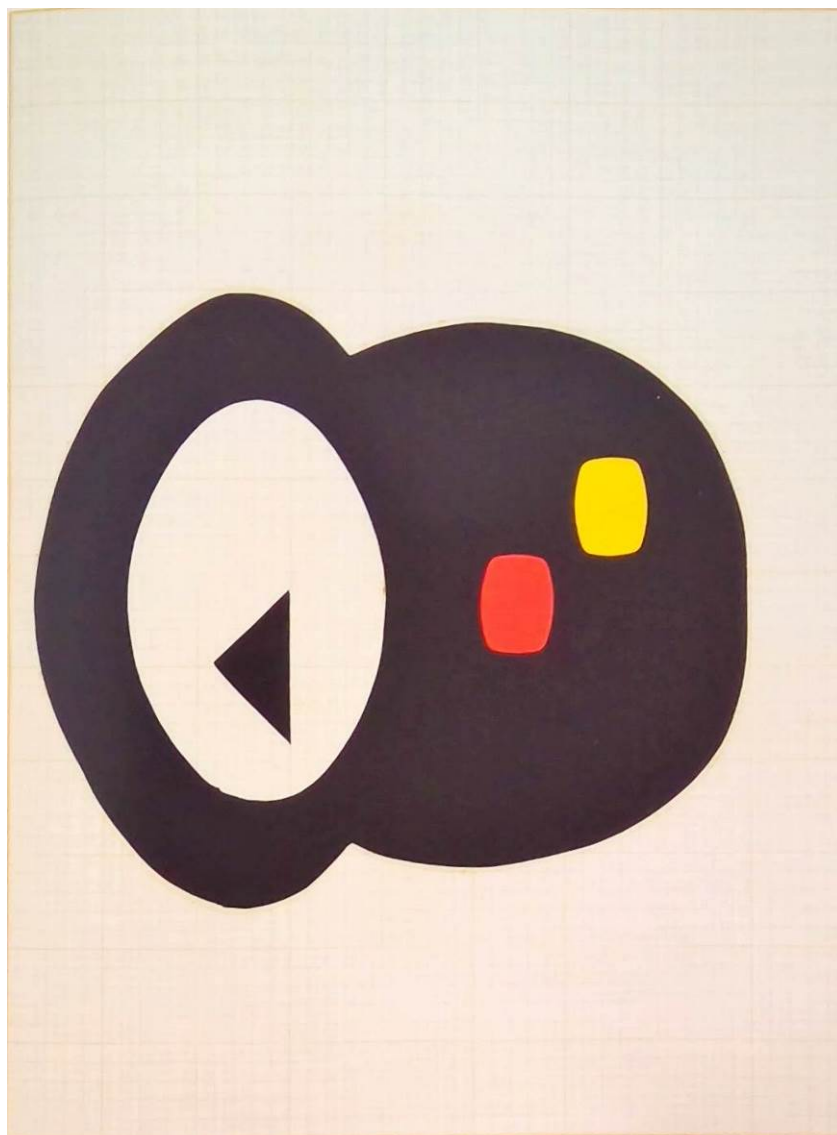


Figura 162. Silvestre Pestana. Colagem de *Pauta II* (1977).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (p. 127).



Figura 163. Silvestre Pestana. *Tecnolabirinto* (1979).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (pp. 182-183).

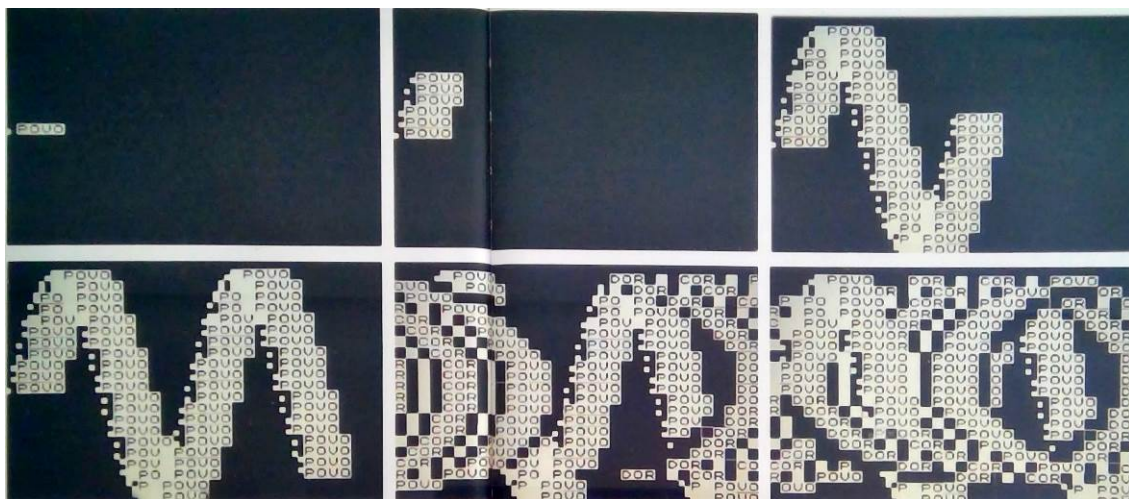


Figura 164. Silvestre Pestana. *Computer Poem para ZX81 dedicado a Melo e Castro* (1981).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (pp. 242-243).

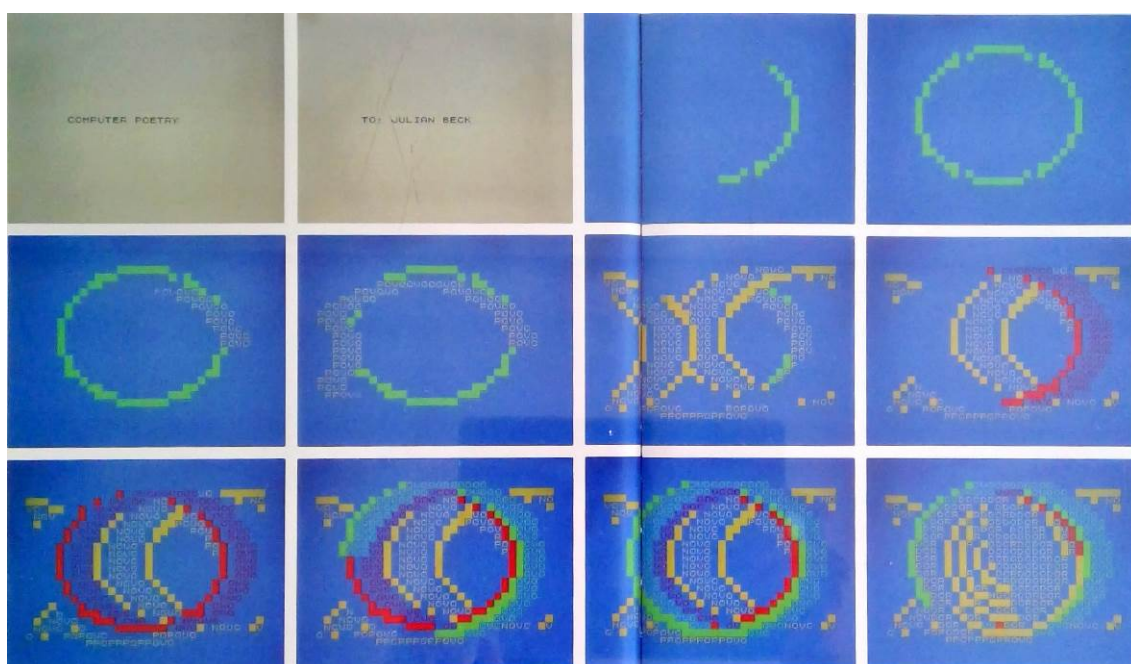


Figura 165. Silvestre Pestana. *Computer Poem para Spectrum dedicado a Julien Beck* (1983).

Fonte: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*. (2016). Catálogo da Exposição (26 de Mai. a 25 de Set.). Porto: Fundação de Serralves (pp. 244-245).

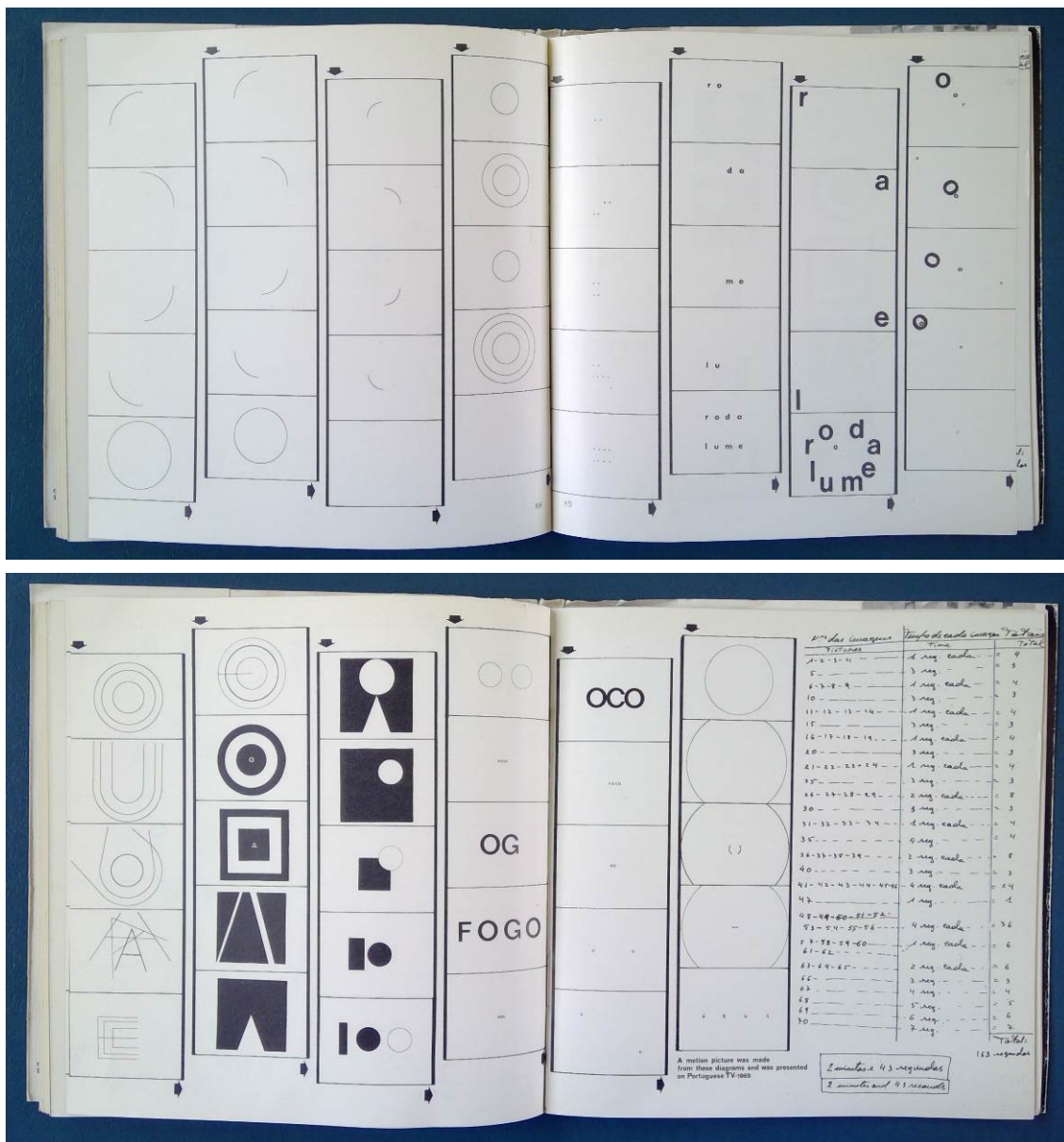


Figura 166. Melo e Castro. Fotogramas de Roda Lume (1968).

Fonte: Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro (pp. 88-91).

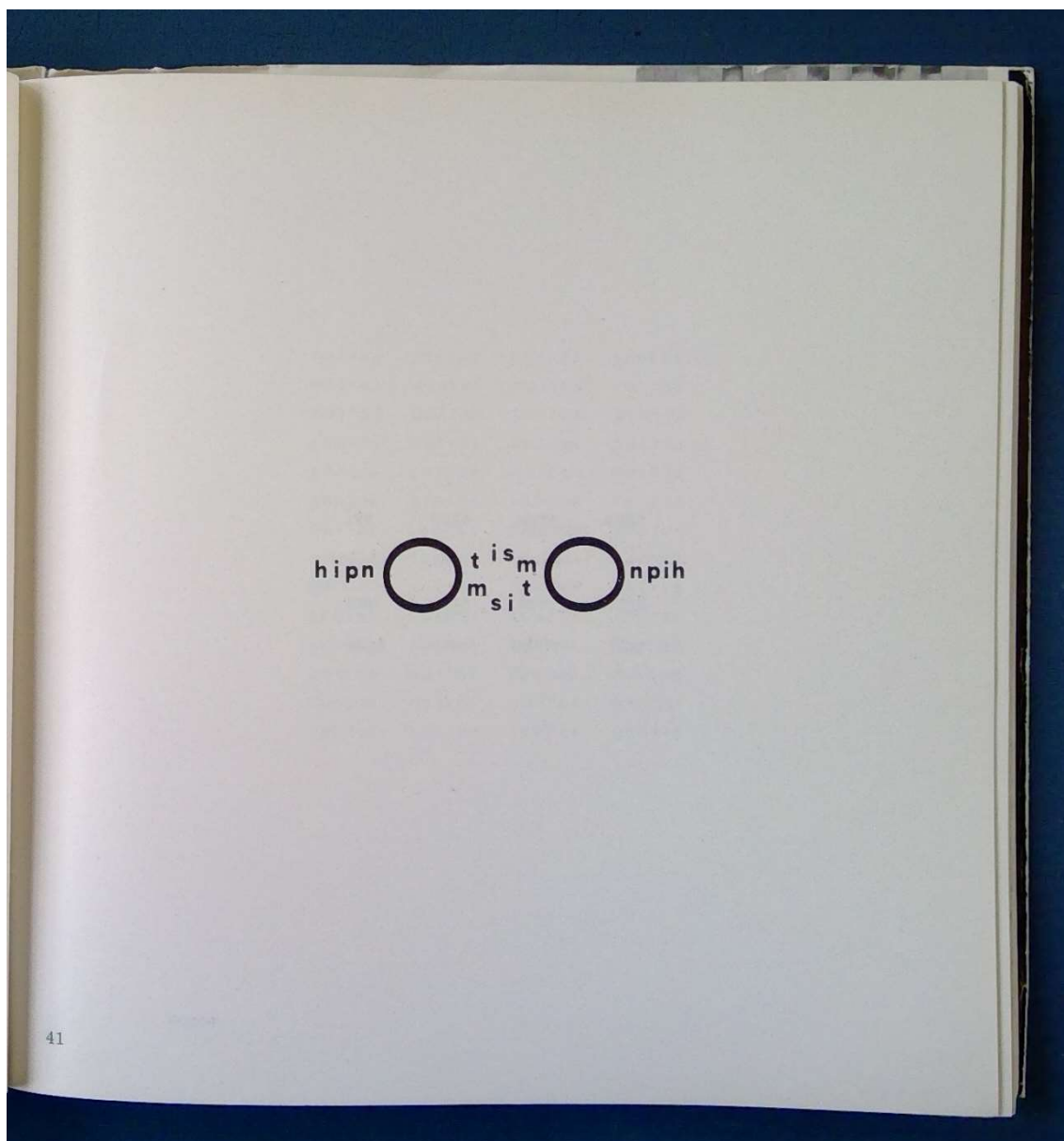


Figura 167. Melo e Castro. "Hipnotismo" (1962).

Fonte: Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro (p. 41).

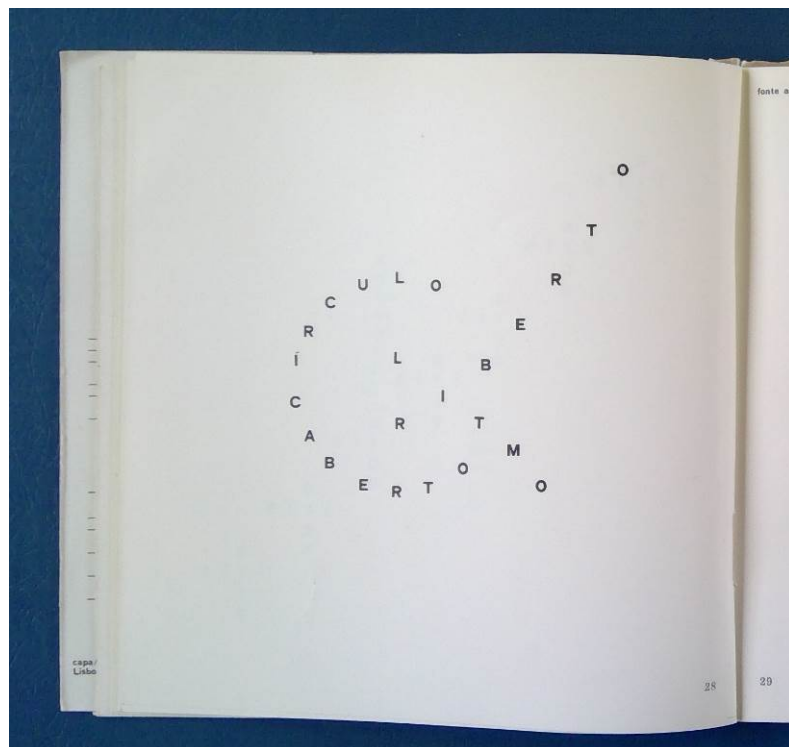


Figura 168. Melo e Castro. "Círculo Aberto" (1962).

Fonte: Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro (p. 28).

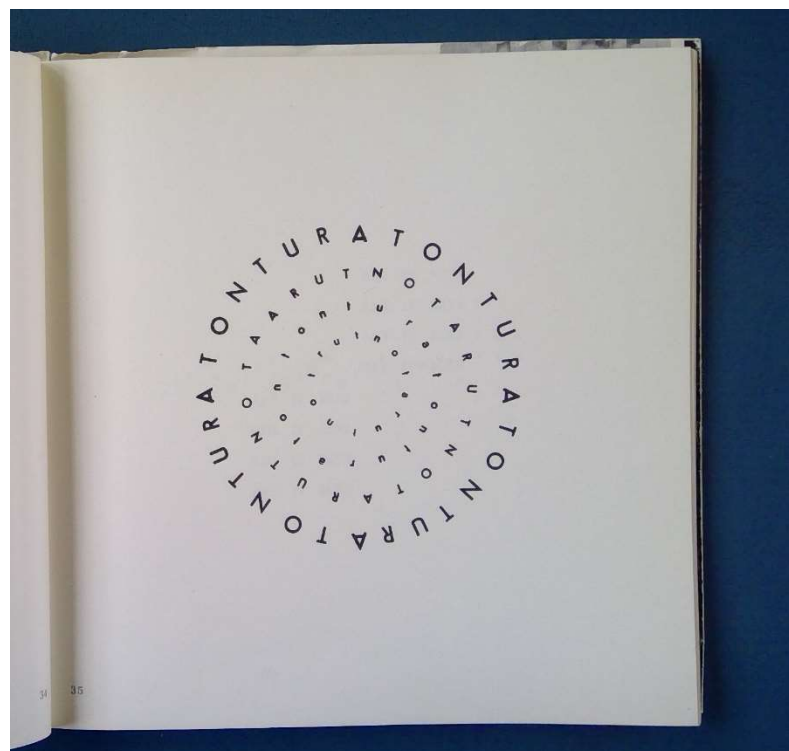


Figura 169. Melo e Castro. "Tontura" (1962).

Fonte: Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro (p. 35).

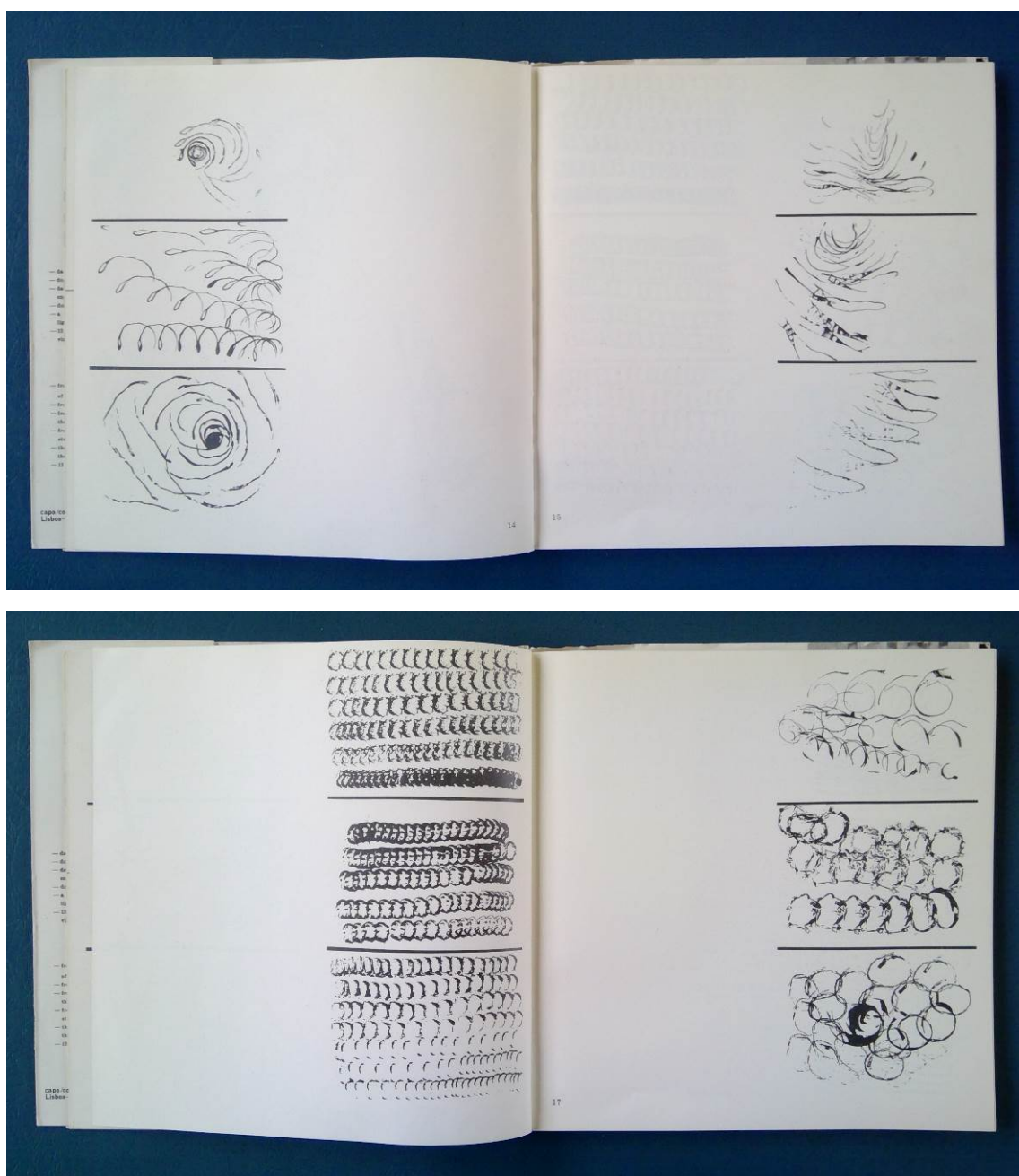


Figura 170. Melo e Castro. *Caligrafias* (1961-1972).

Fonte: Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro (pp. 14-17).

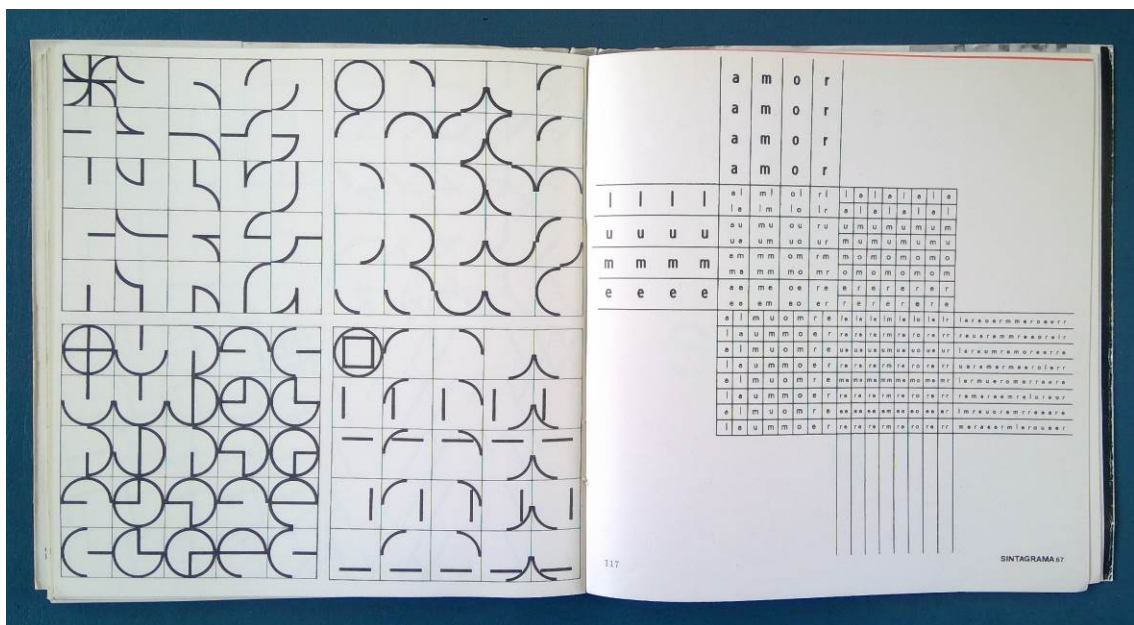
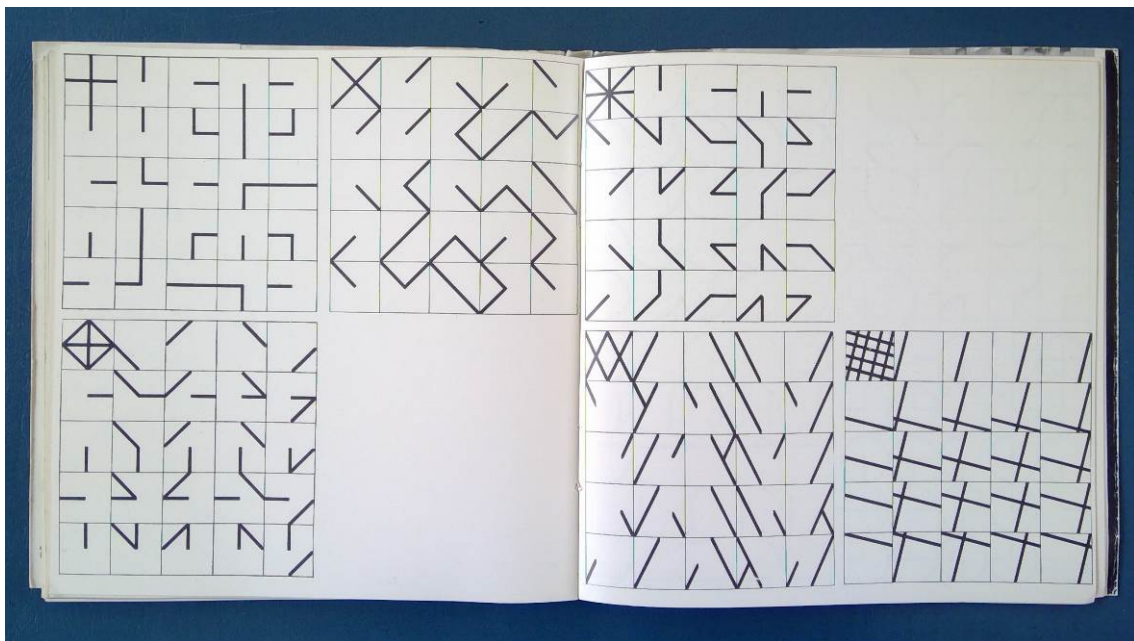


Figura 171. Melo e Castro. *Sintagramas* (1961-1972).

Fonte: Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro (pp. 114-117).

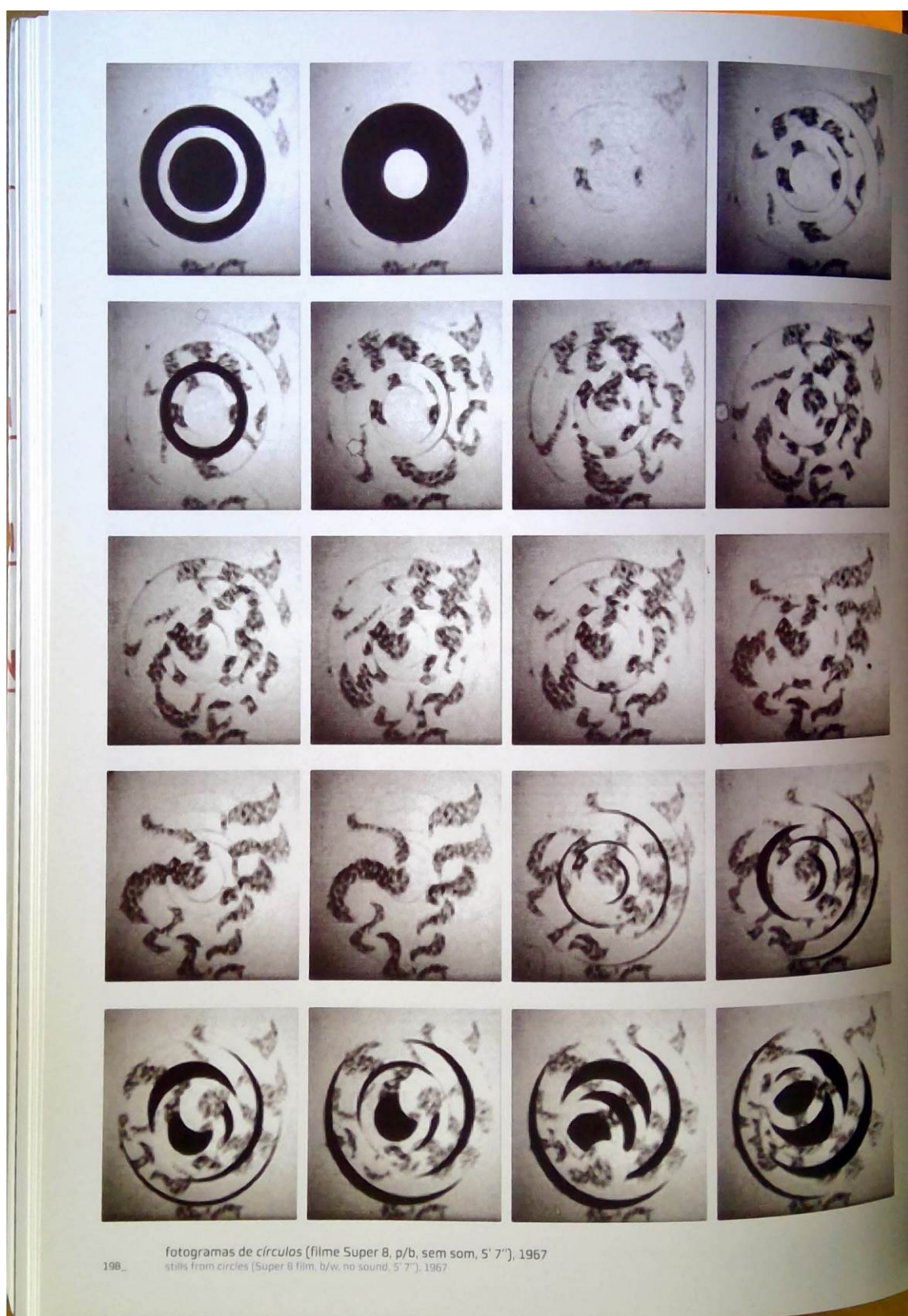


Figura 172. Melo e Castro. Fotogramas de *Círculos* (1967).

Fonte: *O Caminho do Leve = The Way to Lightness : E. M. de Melo e Castro*. (2006). Catálogo da Exposição (10 de Fev. a 30 de Abr.). Porto: Fundação de Serralves (p. 198).

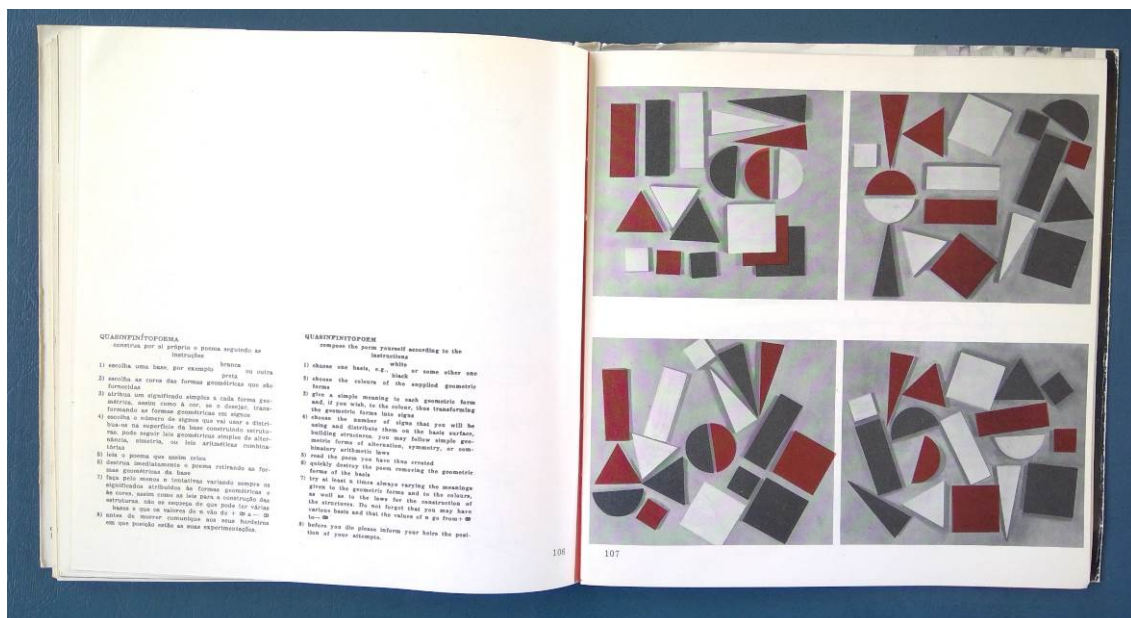


Figura 173. Melo e Castro. "Quasinfinito Poema" (1964).

Fonte: Castro, E. M. (1972). *Visão*. Lisboa: E. M. G. M. Castro (pp. 196-197).

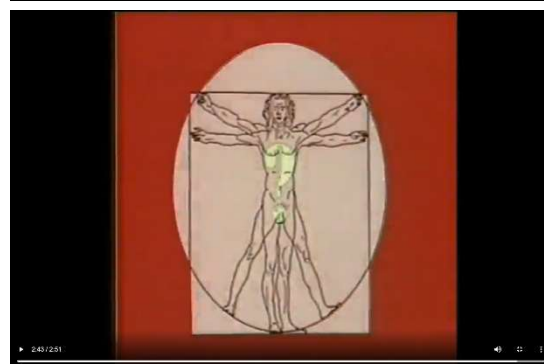
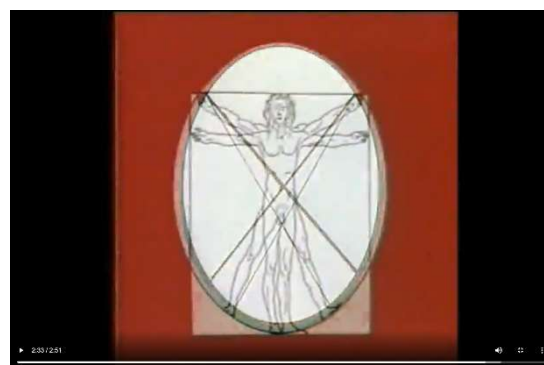
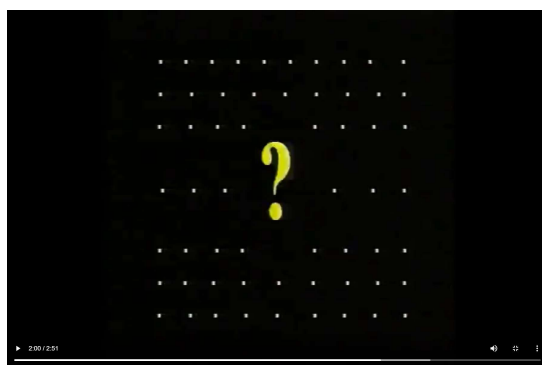
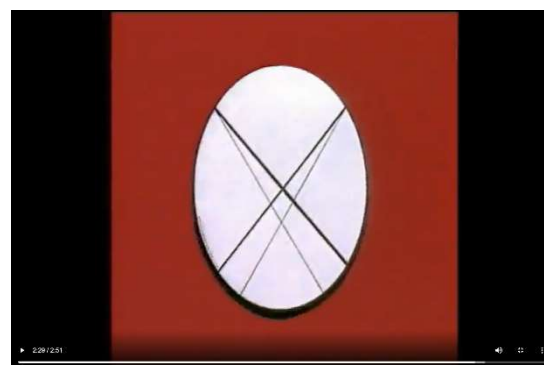
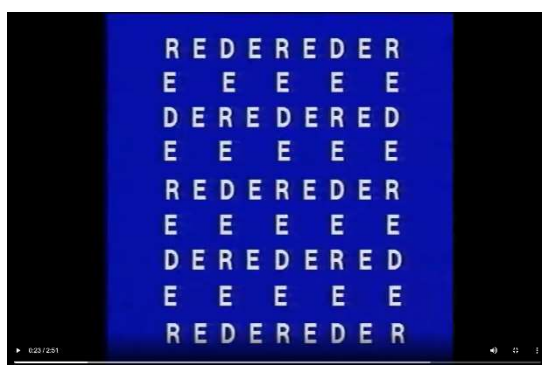
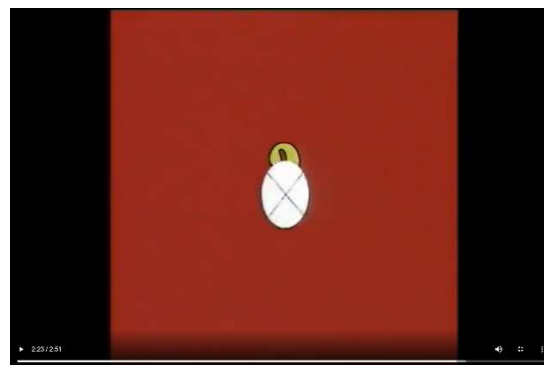


Figura 174. Melo e Castro. Fotogramas de "Rede Teia Labirinto" da série *Signagens* (1985-1989).

Fonte: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens/>

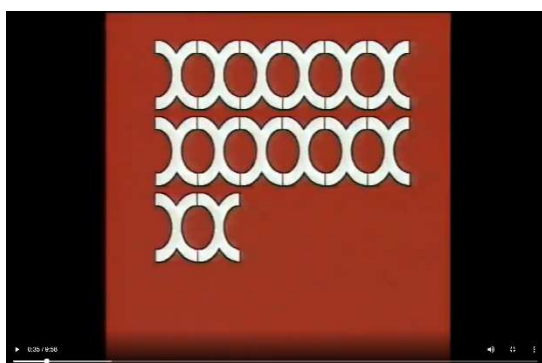
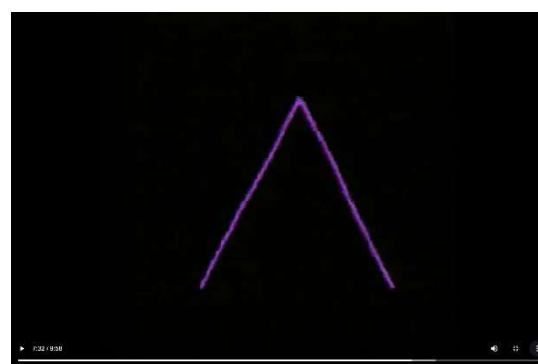
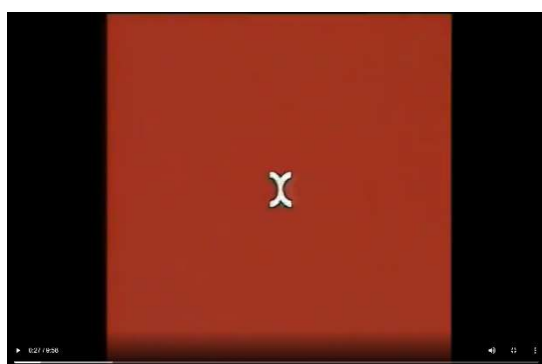
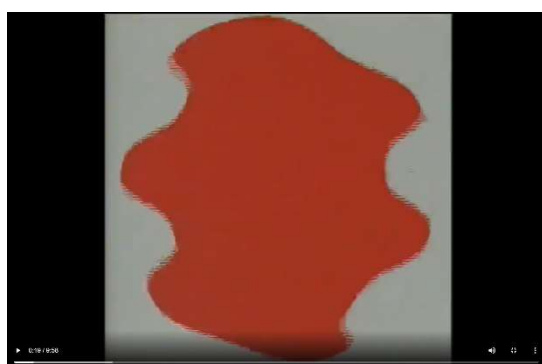
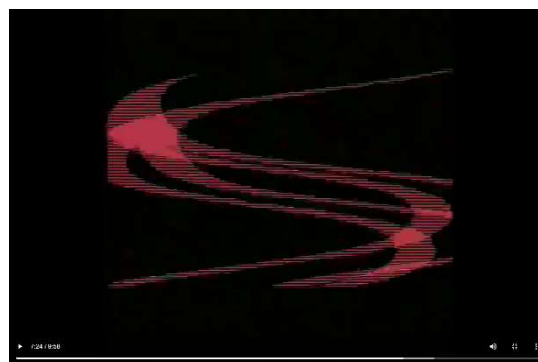


Figura 175. Melo e Castro. Fotogramas de "Poética dos Meios" da série *Signagens* (1985-1989).

Fonte: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens/>

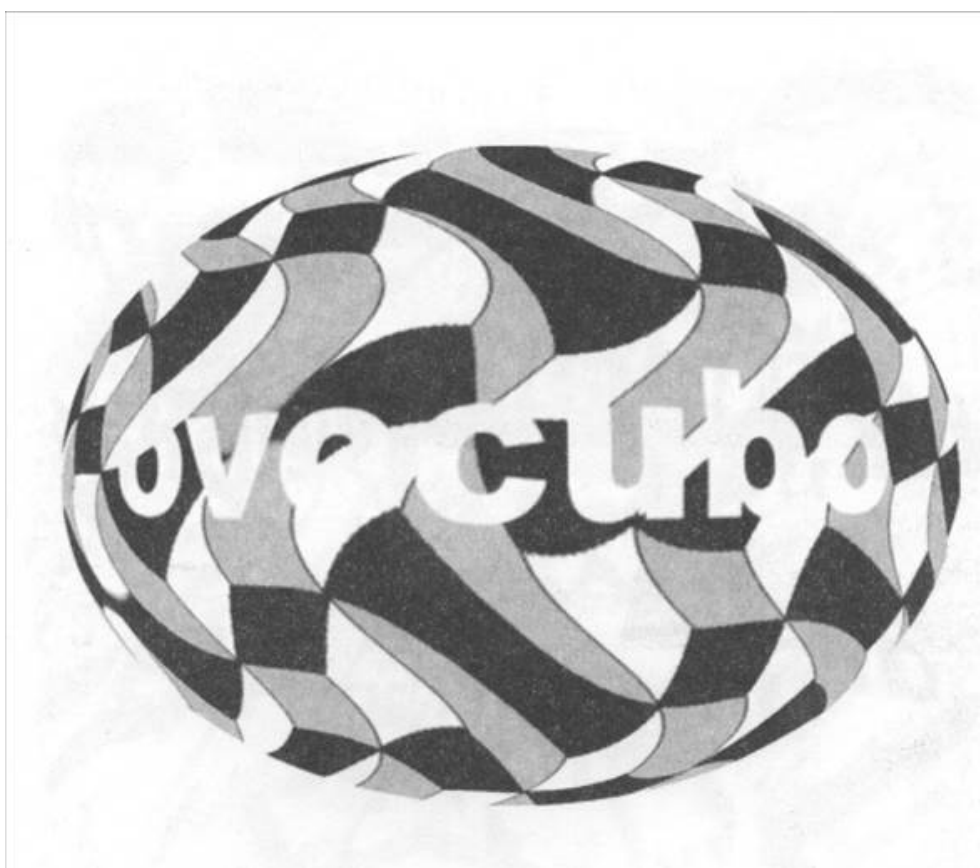


Figura 176. Melo e Castro. "Ovocubo". Em *Algoritmos* (1998). Infopoema.

Fonte: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/>

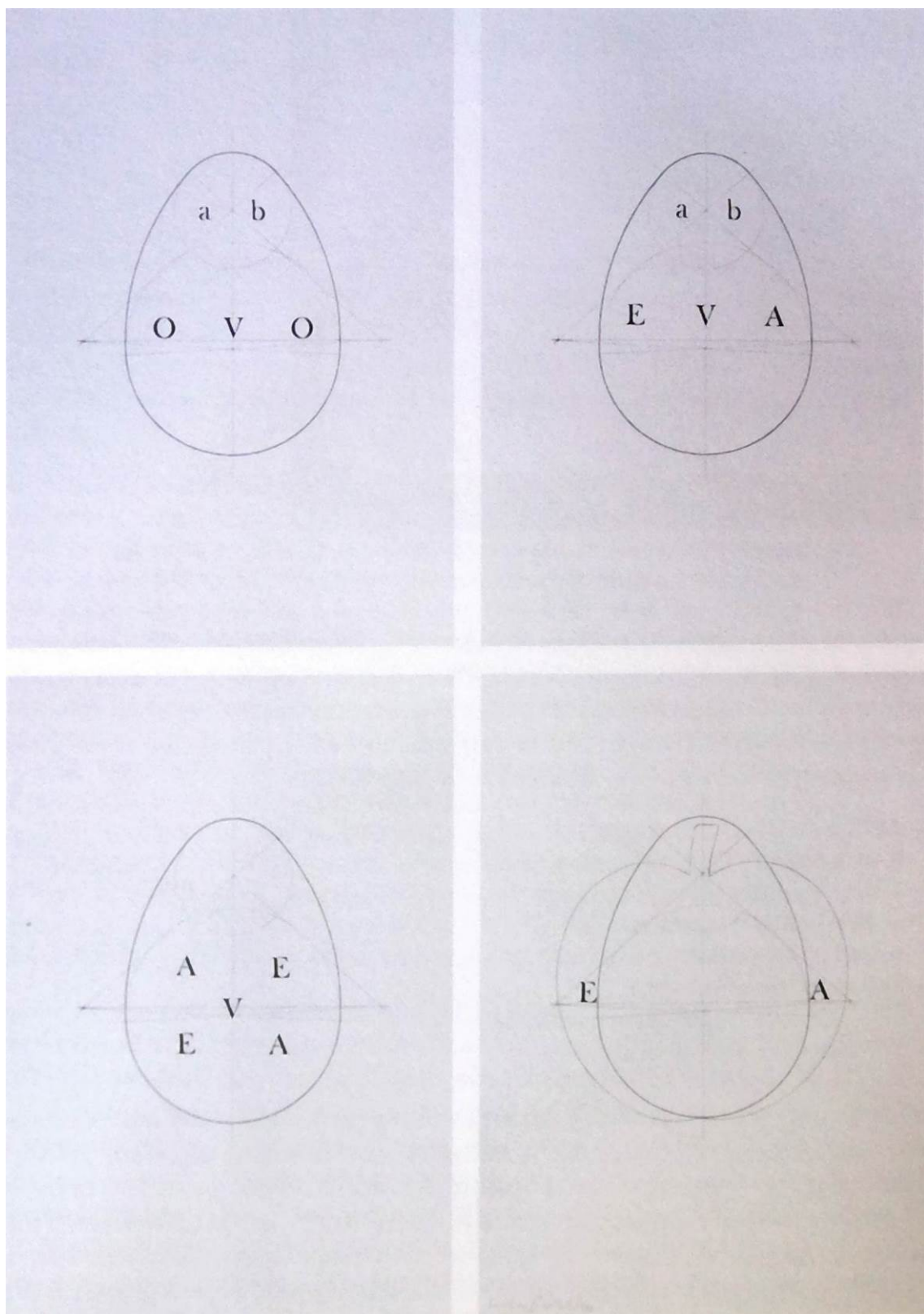


Figura 177. Mirella Bentivoglio. *Ab ovo, ab Eva, Ave Eva, ea* (1979-1986).

Fonte: *Pages: Mirella Bentivoglio, Selected Works 1966-2012*. (2015). Catálogo da Exposição (20 de Jan. a 17 de Mai.). Claremont: Pomona College Museum of Art (p. 14).

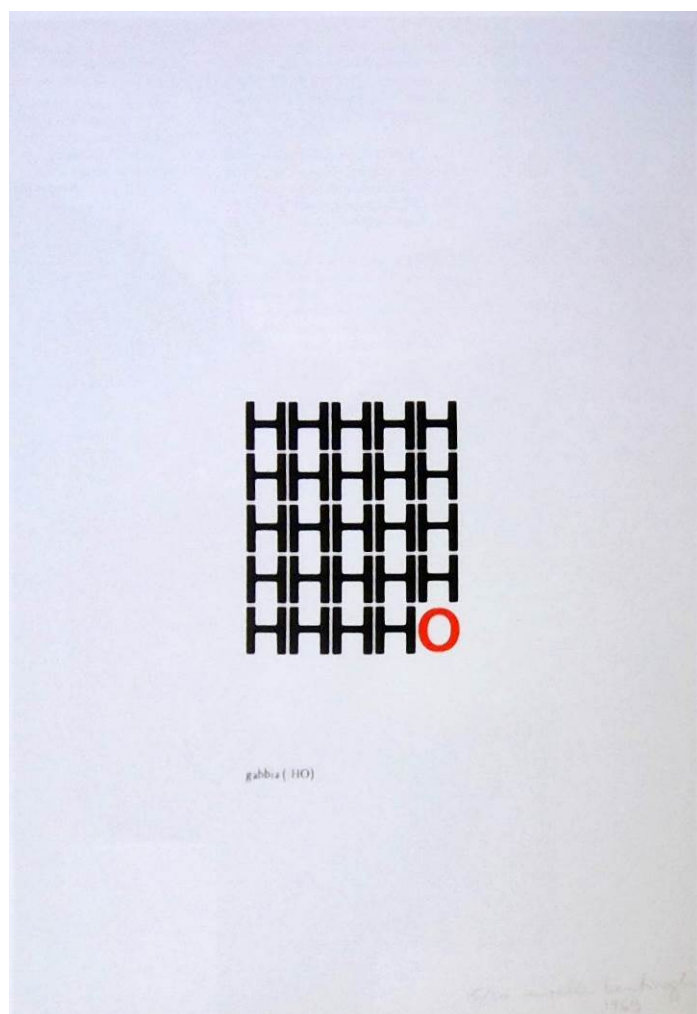


Figura 178. Mirella Bentivoglio. *Gabbia (HO)* (1966-1969).

Fonte: *Pages: Mirella Bentivoglio, Selected Works 1966-2012*. (2015). Catálogo da Exposição (20 de Jan. a 17 de Mai.). Claremont: Pomona College Museum of Art (p. 42).



Figura 179. Mirella Bentivoglio. *L'Ovo di Gubbio* (1976).

Fonte (imagem à esquerda): *Mirella Bentivoglio: Dalla Parola al Simbolo*. (1996). Catálogo da Exposição (10 a 28 de Out.). Roma: Edizione de Luca (p. 83).

Fonte (imagem à direita): *Pages: Mirella Bentivoglio, Selected Works 1966-2012*. (2015). Catálogo da Exposição (20 de Jan. a 17 de Mai.). Claremont: Pomona College Museum of Art (p. 33).

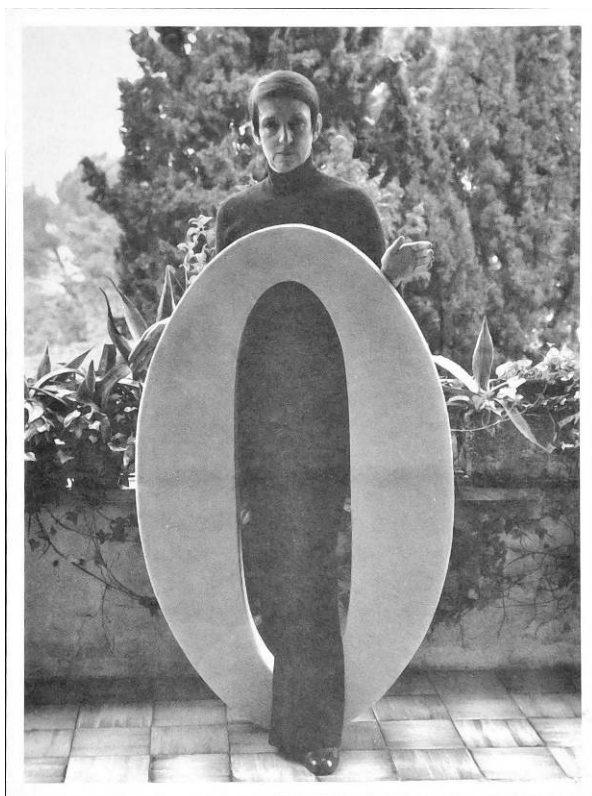


Figura 180. Mirella Bentivoglio. *Io* (Anos 70).

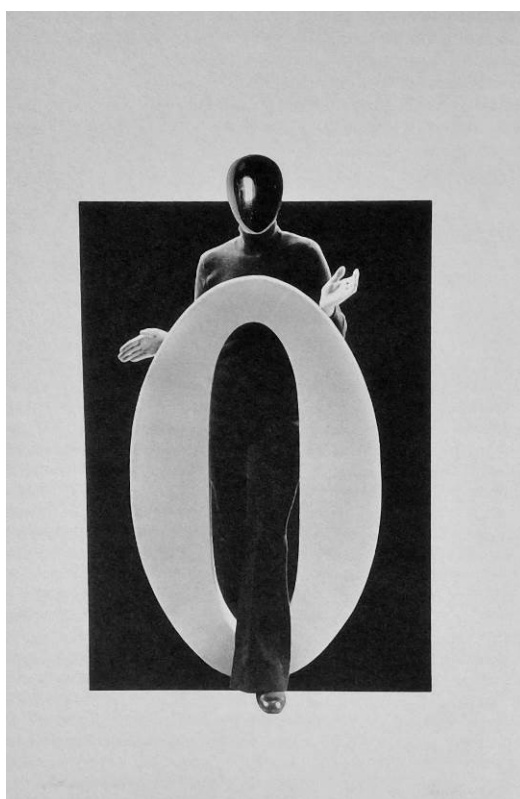


Figura 181. Mirella Bentivoglio. *Io* (1979).

Fonte: *Pages: Mirella Bentivoglio, Selected Works 1966-2012*. (2015). Catálogo da Exposição (20 de Jan. a 17 de Mai.). Claremont: Pomona College Museum of Art (p. 77 e p. 86).

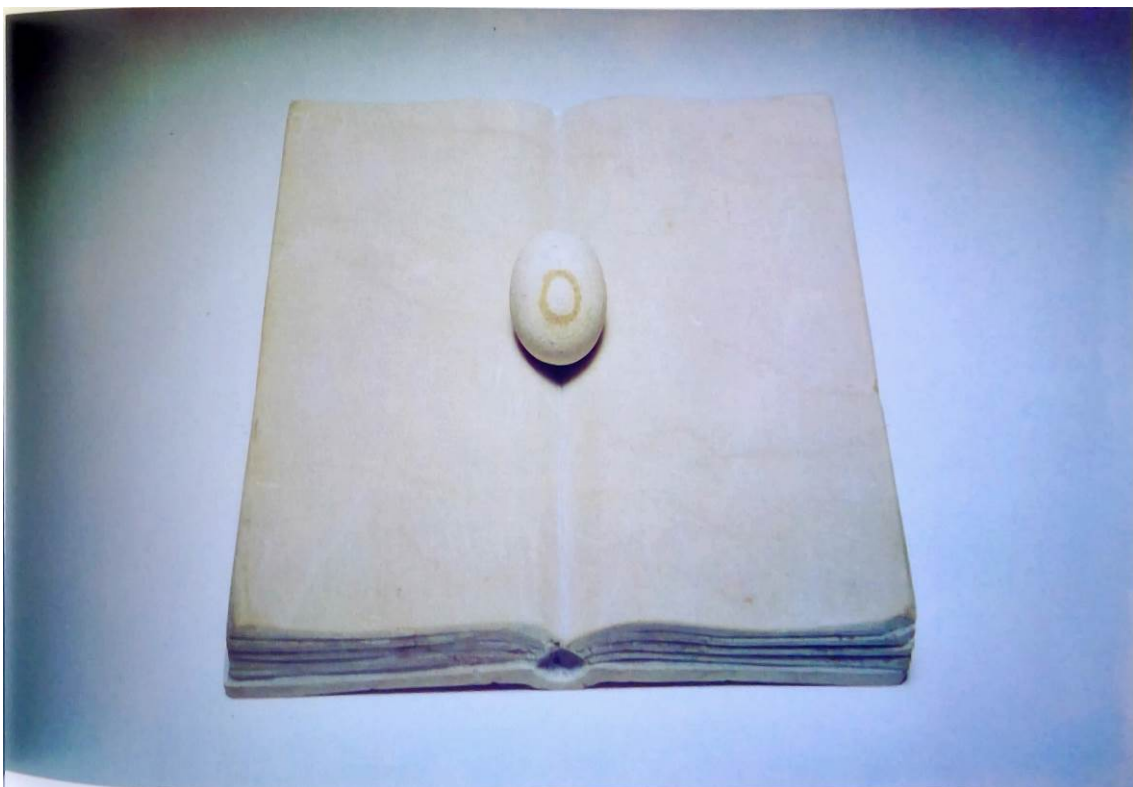


Figura 182. Mirella Bentivoglio. *Il Seme del Libro* (1982).

Fonte: Mirella Bentivoglio: *Hyper Ovum*. (1987). Catálogo da Exposição (Aosta: 14 de Nov. de 1987 a 31 de Jan. 1988). Milano: Fabbri Editori (p. 55).



Figura 183. Mirella Bentivoglio. *Il Seme di O* (1983).

Fonte: *Mirella Bentivoglio: Hyper Ovum*. (1987). Catálogo da Exposição (Aosta: 14 de Nov. de 1987 a 31 de Jan. 1988). Milano: Fabbri Editori (p. 45).



Figura 184. Mirella Bentivoglio. *Simbolo Totale* (1984).

Fonte: Mirella Bentivoglio: *Dalla Parola al Simbolo*. (1996). Catálogo da Exposição (10 a 28 de Out.). Roma: Edizione de Luca (p. 85).



Figura 185. Mirella Bentivoglio. *Hyper Ovum* (1986-1987).

Fonte: Mirella Bentivoglio: *Dalla Parola al Simbolo*. (1996). Catálogo da Exposição (10 a 28 de Out.). Roma: Edizione de Luca (p. 38).

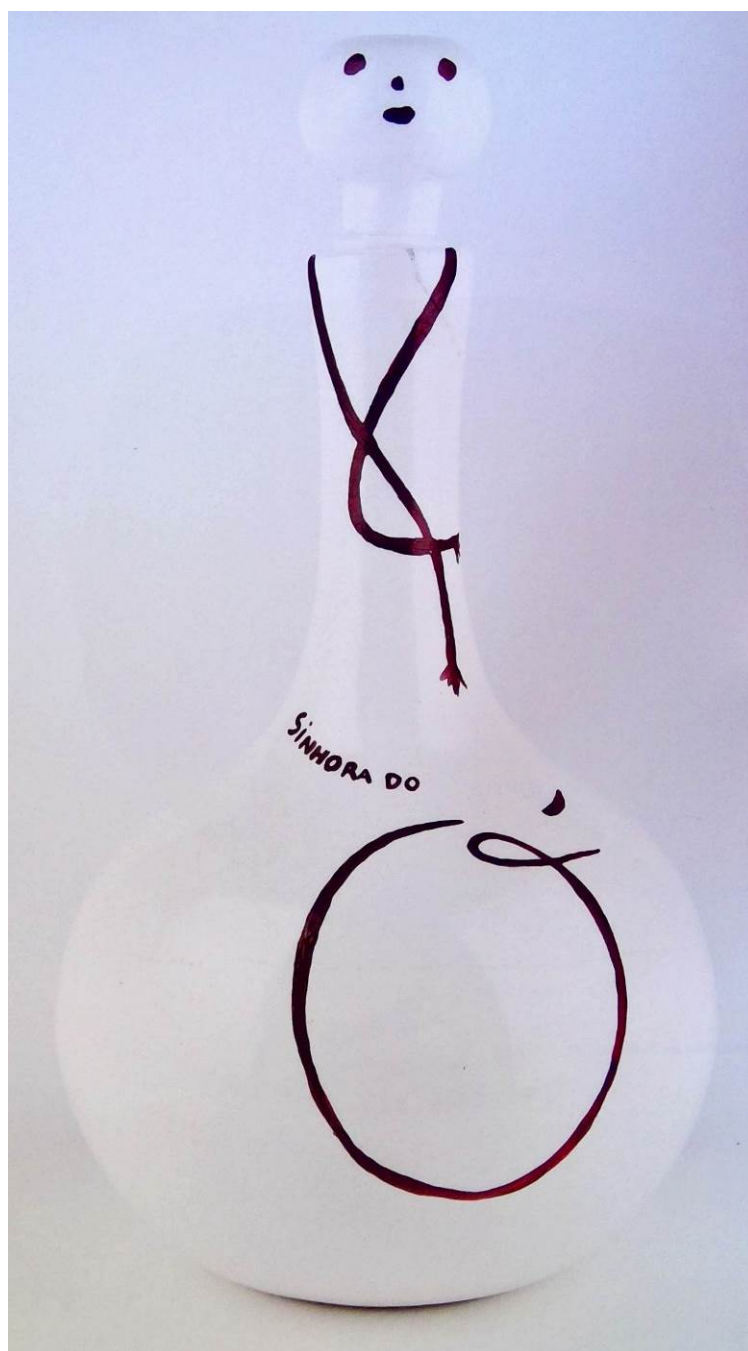


Figura 186. Salette Tavares. *Sinhora do Ó* (1959-1963).

Fonte: *Salette Tavares : Poesia Espacial*. (2014). Catálogo da Exposição (17 de Out. de 2014 a 25 de Jan. de 2015). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna (p. 62).



Figura 187. Marcel Broodthaers. *La Grand-Mère* (1964).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 88).



Figura 188. Marcel Broodthaers. *Papa* (1963-1966).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 89).



Figura 189. Marcel Broodthaers. *Armoire Blanche et Table Blanche* (1965).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 101).



Figura 190. Marcel Broodthaers. *Maria* (1966).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 109).

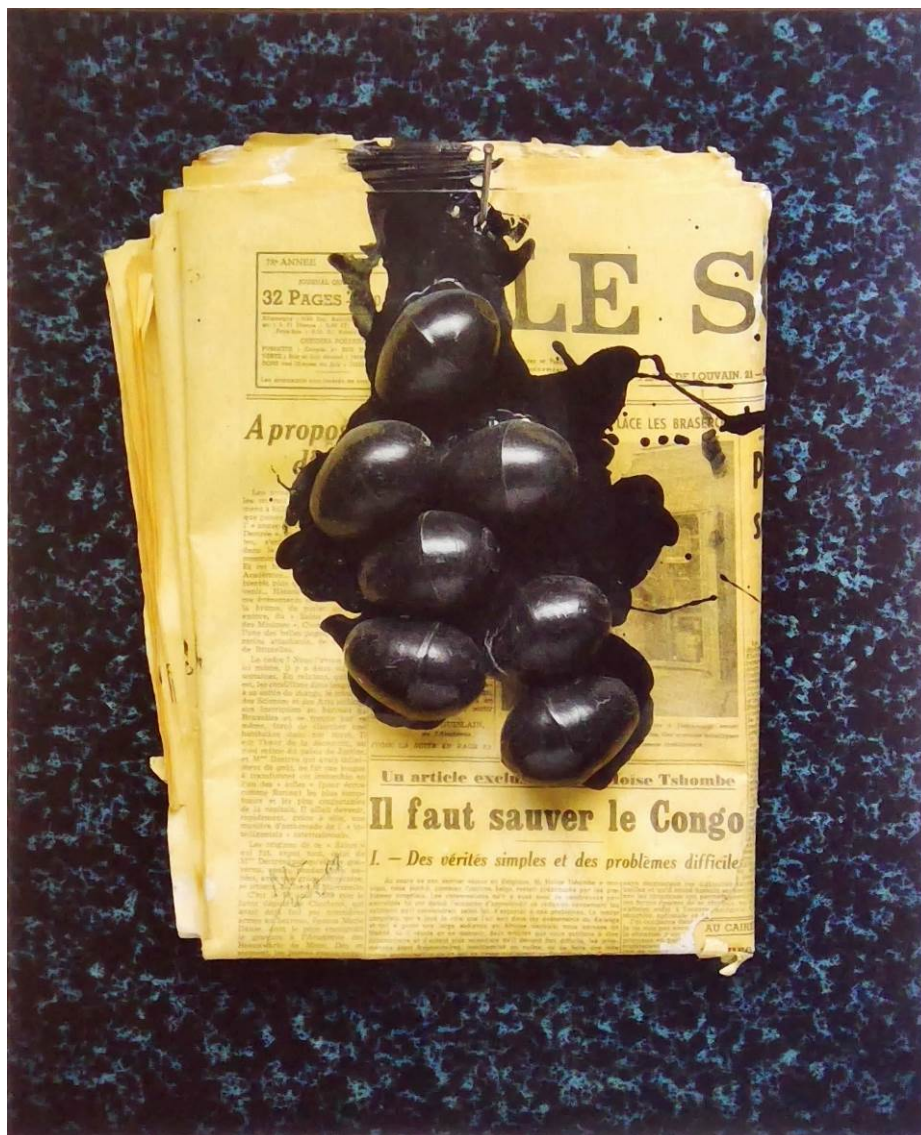


Figura 191. Marcel Broodthaers. *Le Problème Noire en Belgique* (1963-1964).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 84).



Figura 192. Marcel Broodthaers. *La Valise Belge* (1964).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 85).

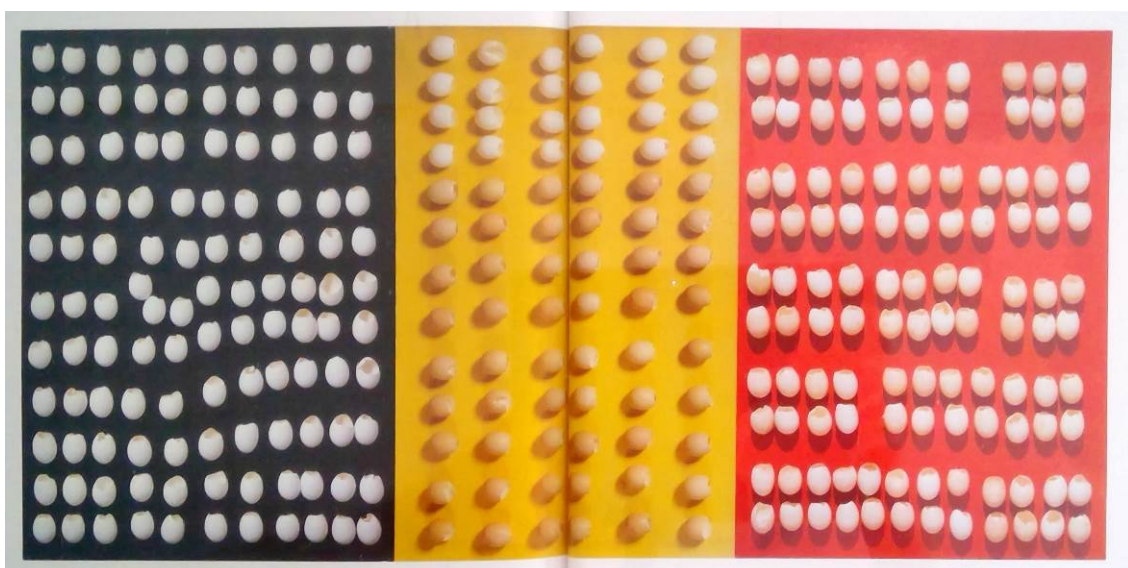


Figura 193. Marcel Broodthaers. *Untitled (Tryptych)* (1965-1966).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (pp. 110-11).

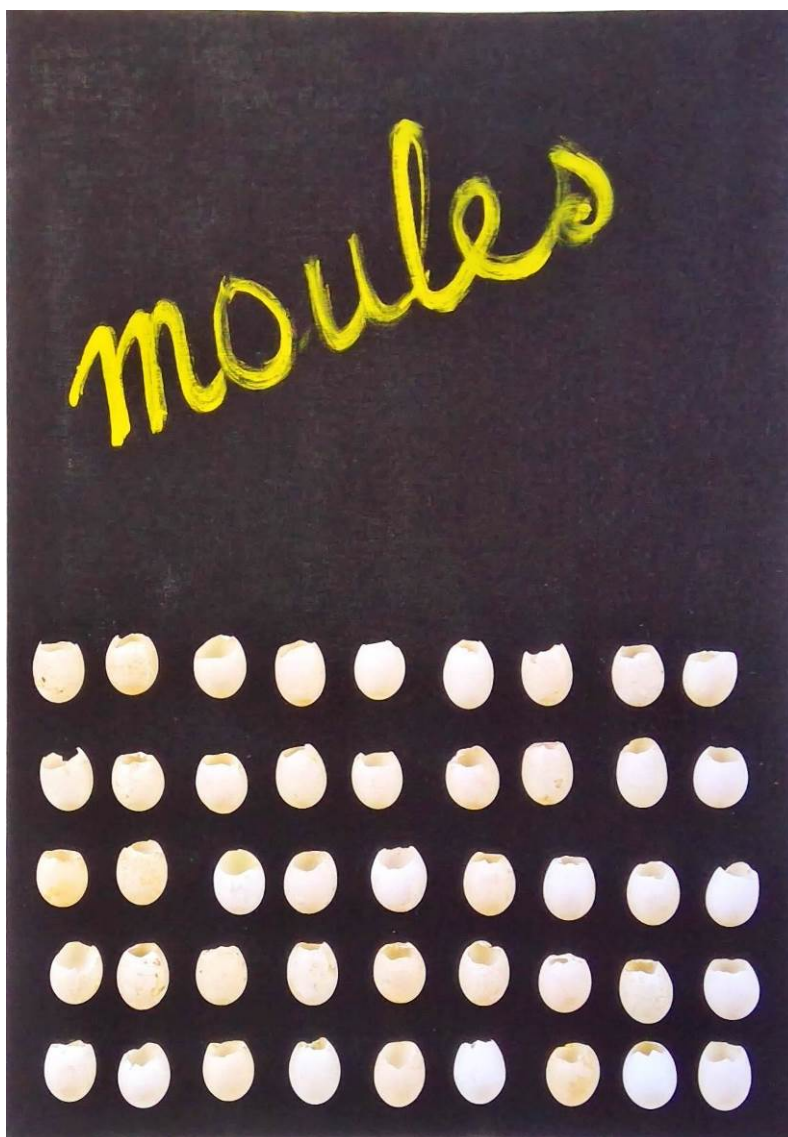


Figura 194. Marcel Broodthaers. *L'Erreur* (1966).

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (p. 131).

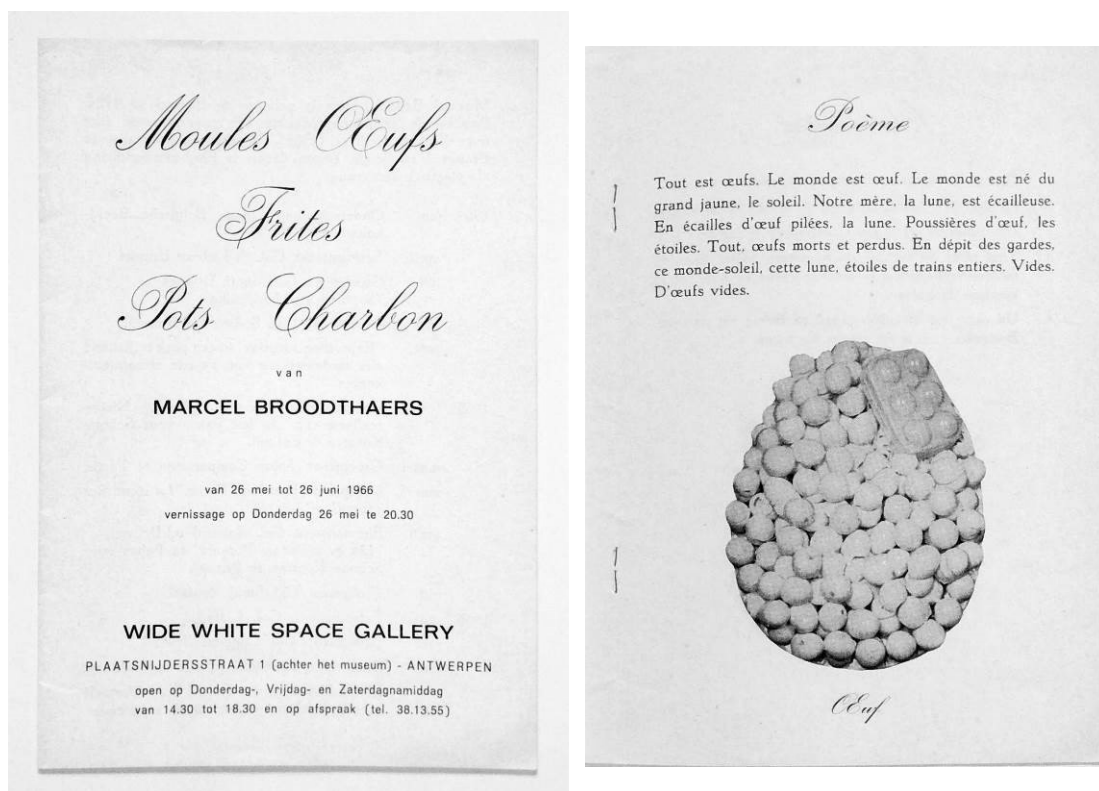


Figura 195. Marcel Broodthaers. Catálogo da Exposição *Moules Oeufs Frites Pots Charbon* (1966). Seleção.

Fonte: *Marcel Broodthaers : A Retrospective*. (2016). Catálogo da Exposição (NY: 14 de Fev. a 15 de Mai. de 2016; Madrid: 04 de Out. de 2016 a 09 de Jan. de 2017). New York, Madrid: Museum of Modern Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (pp. 102-103).